الافتتاحية

كيف يتعامل المبدع
مع الأحداث الوطنية الكبرى؟

زمان، كانت المسألة بسيطة جدا.. كنا نؤمن مثل الآخرين أن الكلمة أقوى من الرصاصة، وكنا نؤمن أن للشعر وللقصص دورا لا يقل أهمية عن دور المقاتل والبندقية. أما الآن فإننا لا نستطيع الاستمرار في الاقتيات على هذا الوهم، حيث الكتابة الإبداعية أعجز عن القيام بدور من هذا القبيل.

نظريا، يمكن للمبدع أن يكتب وأن يصرخ كما يشاء، ولكن القيمة الحقيقية للكتابة الإبداعية تكمن في الفهم الأعمق للعملية الإبداعية.

فالإبداع يحتاج مسافة نقدية ضرورية لرؤية الحياة. والضرورة في هذه المسافة تتمثل في التخلص من عبء العاطفة، للاتكاء على الرؤية الأكثر بعدا وشمولية. وبمعنى آخر، فإن العملية الإبداعية تصبح مشروعا ديناميا وفعلا في حد ذاتها، والفعل لا يقارب فعلا آخر مقاربة مباشرة وآنية عاطفية.

وطالما كانت العملية الإبداعية مشروعا ديناميا، فإنها بذلك تحدد لنفسها نقطة افتراق مهمة عن التحليل السياسي أو العسكري، وعن الخطاب التحريضي والتعبوي، وهو ما يعني أنها معنية بما هو أبعد من ذلك وأكثر عمقا!

العملية الإبداعية من هذه الزاوية، معنية بالبنية الاجتماعية.. أي أنها معنية ببنية الفرد أولا، وبتكوينه وبتحصينه ضد كل ما هو سطحي وهش وعابر، وبتبصيره بكل مفردات الحياة.. وبهذه الطريقة تنبني ثقافة المقاومة.

الإبداع إذ عملية بناء شاملة ومتواصلة، وهو ما يعني أن على الكتابة الإبداعية أن تفتش عن الطرق الملائمة لطرح الأسئلة الصعبة على المتلقي. وأن تعثر على الزاوية التي لم يسبق للمتلقي أن نظر منها إلى الحياة. وبذلك فهي تقوم بتحقيق أهم بعدين في العملية الإبداعية: المعرفي والجمالي.

ولكن، هل يعني ذلك أن هذه الأحداث الوطنية الكبرى تظل بعيدة عن العملية الإبداعية؟ والجواب لا كبيرة. فعبر هذه اللحظات في الكتابة التي لا تنتمي للصراخ وللزعيق، يتم تناولها. الأحداث الكبرى . من زاوية لا يعرفها المحلل السياسي أو العسكري، ولا الخطيب أو المحرض والتعبوي، وإنما تتم كتابتها مرة أخرى، ليس بالضرورة مثلما حدثت، بل مثلما يراها المبدع.. وتلك الرؤية هي التي تحقق مشاركة موضوعية بين المبدع والمتلقي. وهي مشاركة تشبه التواطؤ إلى حد كبير! فالمبدع الشعبي والمتلقي يعرفان في أعماقهما أن عنترة لم يقتل كل هذه الأعداد من البشر، لا هو ولا الزير سالم ولا أخيل أو هكتور، ولكن هذه الملاحم التي بنيت على هذا الكذب الفني، ظلت صامدة، وستبقى بفعل هذا التواطؤ الذي أشرنا إليه، ما يعني أن الأحداث الوطنية الكبرى لا ينبغي لها أن تُسجل أو تُوثق في العمل الإبداعي، بل ينبغي إعادة كتابتها حتى لو احتوت على كثير من الوقائع المتخيلة، وحتى لو أغفلت كثيرا من الوقائع الموضوعية.. أي حتى لو كذبت فنيا!

هيئة التحرير

AFKAR

أفكار

مجلة ثقافية شهرية
تصدر عن وزارة الثقافة
المملكة الأردنية الهاشمية

العدد 245
أيار 2009

الصف و التنضيد
حسام الخطيب

الإخراج و التنفيذ
فراح

وحدة التصميم الفني- وزارة الثقافة
يمكن تصفح المجلة على موقع الوزارة
www.culture.gov.jo
رقم الإيداع لدى دائرة
المكتبة الوطنية
(١٠٩١)٢٠٠٣/د)

المراسلات
باسم مدير التحرير
العنوان البريدي
الأردن/عمان ص.ب: ٦١٤٠
مكاتب المجلة
عمّان / شارع وصفي التل
خلف جبري المركزي
مباشر : مدير التحرير ٥٦٨٦٥٧٧
فاكس : ٥٦٨٦٥٧٧
أرقام هواتف المجلة :
٥٦٩٦٢١٨ ـ ٥٦٩٩٠٥٤ ـ ٥٦٠٧٥٧٢
٥٦٨٢٤١٧ ـ ٥٦٩٦٥٨٨ ـ ٥٦٩٧٣٥٩
E-Mail afkar@culture.gov.jo

الزمني والسردي
في «ما جرى يوم الخميس»

أ. د. نبيل حداد*

" ما جرى يوم الخميس" هي المجموعة الثالثة التي يصدرها جمال ناجي، بعد رجل خالي الذهن" (1989) و "رجل بلا تفاصيل" (1994). جمال الذي عرفناه روائياً متمرساً في رواياته الخمس (حتى الآن) التي تعد، بكل المقاييس علامات مضيئة في مسيرة الرواية الأردنية.

وأول ما يلفت النظر في مجموعة "ما جرى يوم الخميس" (2005) كون صاحبها استطاع أن يخلص نفسه باقتدار من إسار الصفة التي عرف بها، صفة الروائي. وهذا إنجاز في ذاته أحسبه من نصيب القليلين الذين خاضوا التجربتين معاً. إذ ظلت إشكالية الإطار المتداخل قائمة في النوعين المختلفين(القصة والرواية) فيما يكتبه من القصص عدد غير قليل من الروائيين، لكن جمال ناجي اجتاز التجربة في مجموعاته الثلاث إلا فيما ندر، وها هي قصصه الخمس عشرة في "ما جرى يوم الخميس" تنطق بإخلاص لتجربة النوع الأدبي من تكثيف زمني (ومن ثم سردي) والتزام بأطر الوحدات الثلاث: الشخصية والموقف والانطباع، ثم، وهذا هو المهم من وعي لطبيعة الحركة الإنسانية في توجيهها نحو الداخل، مما يجعل المنظومة بمكوناتها قادرة حقاً على إنجاز "الصوت المنفرد".

أولى قصص المجموعة تحمل العنوان "رجل لا يحسن الحب" يفضي بها الأب بنفسه عن مشاعر الكراهية تجاه ابنه الصغير، ليتضح له، بمعاونة (خارجية) من صديق أن هذا الابن بالذات أشبه أبنائه به، فهو يحمل نفس الملامح الطيبة التي كان يحملها في صباه، وينطق وجهه بنفس البراءة التي كان ينطوي عليها... حسناً، إنه هو في صباه.

وتطرح "رحلة البوح" إشكالية أخرى للنموذج البشري الذي تمثله شخصية الأب؛ فهو يتلقى أسئلة الطفل بمزيج من السخط والكراهية، أما الأسئلة فهي من قبيل: هل الزيتون من فصيلة الحبوب أم الخضار أم الفواكه؟ وكذلك الأمر بالنسبة للبلح. أسئلة الطفل تتعلق بالجوهر والأصل، ويبدو أن خيطاً ما يربط بين واقع الأب الحالي من جهة وأصل البلح والزيتون والطفولة من جهة أخرى، فالأب الآن صورة لثقافة السخط وكره الذات وجلدها، والتنكر للأصل بل للجوهر الحقيقي الذي يتصل

> **وأول ما يلفت النظر في مجموعة "ما جرى يوم الخميس" (2005) كون صاحبها استطاع أن يخلص نفسه باقتدار من إسار الصفة التي عرف بها, صفة الروائي**

بالبراءة والطيبة.

أما "مجتمع مدني" فإن عنوانها ينطبق بما هو أوسع من محتواها، وربما من دلالتها، بيد أن الأهمية الحقيقية لهذه القصة مستمدة من الحرفية التي تبدت في إدارة العملية السردية بوعي يلتفت إلى "القيمة الزمنية" في لحظة الحدث إن باحتشاء هذه اللحظة أو في إفراغها. أضف إلى هذا المعمار التشويقي الذي انطوى عليه الحوار بخاصة وانجلى عن لحظة تنوير تكشف حقيقة "المقلب" "المودرن" الذي تقوم عليه الحكاية. فالمقالب هنا مستمدة حقاً من حياتنا المدينية حيث لم يعد التهديد المباشر بالويل والثبور، أو اللجوء حتى للترغيب والترهيب يجدي نفعاً. فالحرب بين المتخاصمين في أوساط رجال الأعمال إنما تتم بالمناورة الناعمة والخديعة المحكمة وربما الحكيمة بل القانونية.

وتتكون "يوميات رجل مكتوف اليدين" من خمسة نصوص قصيرة جداً، يقوم كل منها على مشهد واحد فحسب؛لتتجلي منظومة المشاهد عن موقف إنساني متكامل. ففي المشهد الأول "ابتسامة" تتحدث الشخصية عن عجزها عن الابتسام حتى وهي تتريض في حديقة جميلة، لكنها تعجز عن رؤية ما يدعو للابتسام، بل تنقل إحساسها بالجهمة إلى الأشجار

> **وتتكون "يوميات رجل مكتوف اليدين" من خمسة نصوص قصيرة جداً, يقوم كل منها على مشهد واحد فحسب;لتتجلي منظومة المشاهد عن موقف إنساني متكامل**

الباسقة والسماء الصافية. أما النص الثاني "صحو" فهو يربط بين الإبداع والحلم وانحياز المبدع ذ من ثم ذ إلى عالم الأحلام، حتى لو تم هذا عن طريق النوم الدائم. والنص الثالث "حافة" تنويعة أخرى لقضية الإبداع والحلم ولكنها تأخذ بعداً فكرياً إضافياً إشكالياً حين يقرن بين النوم والموت. وبتساؤل عن مدى الراحة المتحققة بين الحياة والموت، أما "استعانة" فإنها مشهد يتحدث عن هذا الانقطاع الرهيب بين الناس في زمن الاتصال، والمفارقة أننا كلما أغرقنا في الاتصال الإلكتروني ضعف تواصلنا الإنساني، والنص الأخير "غراب" يكاد يقدم ثيمة التنائي نفسها في مشهد الغراب الوحيد بين رهط الحمام.

والملاحظ، فكرياً أن هذه النصوص كلها تمتح من بئر التوحد والاغتراب والجو الكابوسي، أما فنياً فإن جمع القفلات في سياق تراتبي متواصل يوصلنا إلى الثيمة الفكرية المنوه عنها:" لماذا أنت عابس إلى هذا الحد"؟ لماذا صحوت"؟ ومرة أخرى "لماذا صحوت"؟ "لماذا استعنت به"؟ أما قفله النص الخامس فإنها الجواب عن التساؤلات الأربعة: "وحيداً كان عند الشاطئ، ولم يكن ثمة سوى الحمائم...وهو".

وتحمل القصة الرابعة عنوان المجموعة كلها:"ما جرى يوم الخميس" ولا يخلو هذا النص من إحساس وجودي طافح يكاد ينحى منحى عبثياً، ولو أن العبثية هنا "مبررة" بخواء العصر وضعف الإحساس "بالجدوى". فما جرى يوم الخميس هو نفسه ما يجري كل يوم من اهتمامات سخيفة، وتبديد ساعات العمر على فضول تافه، وسعي غير مجد للوصول إلى الحقيقة، ومرة أخرى ينقلب السحر على الساحر; فعوضاً عن أن تكون منجزات العصر مثل الهاتف أداة رفه (رفاهية) وعنصر تسهيل للتواصل في الحياة المعاصرة تحول إلى عامل ينضاف إلى غيره من العوامل لزيادة تعقيد الحياة وإضفاء قدر أكبر من اللبس على نشاطنا الإنساني، أما "الجهات الخمس" فيتناوب على ثيمتها ثلاثة أصوات: صوت الأب وهو يتذمر من

ابنه في تعلقه بكناري أزرق اللون ينقض عليه طير جارح ويقتله في قفصه، وصوت الأم بما ينطوي عليه من إفضاء بهواجسها المنشغلة بوجود جثة الكناري في بيتها، لا خشية من تأثير الحدث على ابنها. والصوت الثالث لفاعل خير، عامل على باب الله، كلفته الأم المترفة بدفن العصفور في منطقة بعيدة، ونفحته عشرة دنانير مقابل المهمة السهلة، في حين لا يكسب في العادة من شقاء يوم كامل أكثر من عشرة دنانير.

ويمكن للقصة أن تقرأ على أكثر من وجه؛ فقد نقرأها على أساس النضج النفسي الذي بات لدى الأبناء وبأكثر مما هو لدى الآباء؛ فالأب متخوف من تأثير صاعق لموت الكناري على نفس الطفل، في حين أن الأم يرعبها وجود جثة عصفور، أما الطفل نفسه فقد تلقى الخبر وكان تعليقه الوحيد قبل أن يواصل اللعب بجهاز الحاسوب: "ليست مشكلة".

وربما جاز لنا أن نقرأ القصة على أساس آخر، ولكنه امتداد لما سبق من حيث علاقة الأبوين بالأبناء؛ فالأبناء لا يحكموننا بأفعالهم أو ممارساتهم بقدر ما نخضع لصيغ من العلاقات مع الأبناء هي من صنع الأبوين، بل ربما من صنع هواجسهم. هذه هي الثيمة إذن: الهاجس إذ يحكمنا، بصرف النظر عن حقيقة وجود ما يستند إليه الهاجس من عدمه.

وتقدم القصة قراءة ثالثة يحملها هذا التناوب البوليفوني (متعدد الأصوات) ولكنه تناوب غير محكوم ذ بافتراضاته- بثلاث جهات فحسب، أي بحسب عدد الأصوات، بل إن القصة تقول لنا إنها خمس جهات. هل هي الطفل، والأب، والأم، وفاعل الخير، ثم الكناري؟ أم إنها الجهات الأربع المعروفة (جغرافياً) إضافة إلى الجهة الخامسة التي لا يمكن أن نحدد موقعها أو نتبين معالمها، أو نفهم حتى مغزى وجهتها؟

"عوني ابن خالتي" هي القصة السادسة في المجموعة. ومرة أخرى يسير قلم جمال ناجي على نبض إيقاع العصر، عصر الشطار ممن لهم أكثر من وجه وأكثر من أسلوب في التعامل الاجتماعي، ولكن هذا النموذج يكسب ولكن ببساطة الآخرين، إن لم يكن بغبائهم هذا ما يقوله النصان الأول: "الأحوال" ويعني بها "السارد" "الأحوال المدنية"

> **ويمكن للقصة أن تقرأ على أكثر من وجه؛ فقد نقرأها على أساس النضج النفسي الذي بات لدى الأبناء وبأكثر مما هو لدى الآباء؛**

والثاني: "شهادة حسن السلوك".

ولكن الجرة لا تسلم في كل مرة، وهذا ما يشهد عليه نص "يوم الحمار" حين وقع نموذج المتشاطر الذي يجسده فهمي في براثن شاطر حقيقي يمثله هذه المرة طبيب المركز الصحي "حسناً، إن ابن عوني معقور من حمار، وعوني يخاطب الطبيب بلهجة استفزازية، والطبيب على ما يبدو يضمر في نفسه تصميماً على الانتقام من هذا الأب العدواني الذي يريد أن يعلم الطبيب مهنته. وهكذا يتحول عوني إلى أداة يتلاعب بها الطبيب بين ذهاب عوني إلى المكان الذي عقر فيه الحمار ابنه وعيادة الطبيب وهو يسعى للإجابة عن أسئلة للطبيب الهدف منها إظهار جهل من يحاول أن يلقن الطبيب درساً في عمله، والبرهنة من ثم على أن هناك من يعقر، ولكن بلسانه، وهناك من هو في غباء الحمار، ومن هنا فإن العبارات التي تحمل الشكوى من "ثقافة المراجعين" التي يرددها الطبيب على مسمع عوني عدة مرات، هي العبارة التي تحمل عنصر التنوير الذي يبوح به السطر الأخير من النص.

موضوعياً فإن "يوم الحمار" قصة متكاملة تقوم على بناء الموقف من خلال عدد من المشاهد، وتحمل ثيمتها الخاصة: كيف يمكن للمثقف أن يثأر لكرامة وعيه من الجاهل

العدواني: بأن يعذبه... بجهله. فنياً القصة حافلة بالحركة الخفيفة يحملها هذا العنصر الثمين: التشويق.

على أن التنويعة الرابعة والأخيرة من "عوني ابن خالتي" وهي بعنوان: "حذاء ابن خالتي" تحمل ثيمة مختلفة؛ فعوني هذه المرة أكثر واقعية، لذا نراه يمتعض من أن يهديه ابن خالته القادم من سفر، بمناسبة مرضه، حذاء فاخراً ثمنه مئة دينار، وإذ يتضاعف حزن المريض، فإن ابن الخالة (السارد) يسأله عن هذا الضيق والقلق والحيرة بعد أن تلقى الهدية، ويكون الجواب: "كيف سيعرف الناس عندما أغادر المستشفى أن ثمن الحذاء الذي أنتعله مئه دينار؟" عوني إذن نموذج جديد، لضحية عيون الآخرين، حين تحكمنا.

"وهكذا أفلح التوجه السردي في توزيع تواطؤ الصدفة بين الطرفين كما أن إبعاد الزوج عن مهمة السرد أضفى على لعبة القدر استقلالية بل توازناً ما كان ليحضر لو تبوأت الشخصية موقع الراوي؛ لتبدو- حينئذ- والقدر قوة واحدة, وهو مالا يستقيم مع منطق الحياة"

"مقاومة بيضاء" عنوان مستحدث، بالنسبة لي على الأقل، ومادة هذه القصة من الحياة اليومية البسيطة، زوج لا يرغب في حضور حفل زواج يقيمه أقارب زوجته، والسبب أنه لا يطيق تبادل القبل مع الآخرين، إضافة إلى سبب آخر مزاجي. أخفى البطاقة عن زوجته ليوحي لها أنهما غير مدعوين. لم تكتشف الزوجة هذا الاختفاء إلا قبل الحفل بدقائق، أبهظها الأمر. إلى أن اضطر لإخراج البطاقة؛ فكانت البطاقة خالية من الكتابة.

القصة هي الأولى، بل الوحيدة التي تسرد بصوت الراوي الغائب. ويبدو أن هذا المنحى السردي قد أنجز مهمة فنية ما كانت لتحضر لو تم اختيار صوت سردي آخر، ذلك أن موقع الراوي هنا قد أوجد مسافة بين السارد والأحداث جعلته يتحرك بسهولة بين الزوجين، صحيح أن السارد لازم الزوج، ولكنها ملازمة انطوت على فسحة صغيرة مكنت السارد من الانتقال إلى موقع الزوجة لدى الإفضاء بلحظة التنوير: "كانت البطاقة بيضاء خالية من الكتابة". وهكذا أفلح التوجه السردي في توزيع تواطؤ الصدفة بين الطرفين كما أن إبعاد الزوج عن مهمة السرد أضفى على لعبة القدر استقلالية بل توازناً ما كان ليحضر لو تبوأت الشخصية موقع الراوي؛ لتبدو- حينئذ- والقدر قوة واحدة، وهو مالا يستقيم مع منطق الحياة.

أما في "عادي" فإن الفضاء القصصي يتسع ليشتمل الحارة والورشة، ولينجز الفضاء بدوره استحضار بعض النماذج الاجتماعية، الإنسان المسالم العادي الذي يبني العلاقات مع كل الفئات وكافة المشارب إما مراعاة لحق الجيرة، أو تحسباً للحاجة إلى خدمة من صاحب إحدى المهن، لذا يحتفظ بأرقام هواتف العديد من هؤلاء. هذا هو الشخصية الأساسية (السارد والأنا) التي يجبرها موقف نكد على الاستعانة بأحد هؤلاء المهنيين ممن يحتفظ بأرقام هواتفهم لمساعدته في إخراج سيارته المعطوبة من مصيدة وقوفها بين رتل من السيارات من جملتها سيارة جاره العدواني النكد، وحين يتفرعن الجار، كعادته مع جاره (صاحبنا السارد) فإنه يلاقي هذه المرة من يشكمه بل يفضح جبنه، بشخص سائق ونش الإنقاذ الذي استدعاه صاحبنا، ويبدو أن ثمة لغة صامته يفهمها من هم على طرفي نقيض (في الظاهر) أي البلطجي والجبان، أما

الإنسان "العادي" فإنه لا يستطيع أن يستوعب أفعالاً غير عادية تجلت في هذا التفاهم السريع الذي أسفر عن علاقة حميمة بين البلطجي (سائق الونش) والجار النكد، بحيث أصبح الواحد منهما بسرعة البرق بطلب الصفح من الآخر.

لغة خاصة إذن لا يفهمها "العادي" وتصرفات غريبة غير عادية كذلك: شخصان يتعاركان بشراسة (في المنطقة الحرفية) تنفر الدماء من وجهيهما وصدريهما دون تدخل من أحد. البلطجي يلف رقبته ليحدث طرطقة فقراتها ويقول: عادي، سيارة عجيبة" تحت الدهان"تسير بلا أبواب أو زجاج، ولا تعليق سوى: عادي، وهكذا العديد من المظاهر التي تبدو "عادية" في المنطقة، ولكنها ليست كذلك بالنسبة لصاحبنا .

لا تخلو القصة من روح دعابة تجلت في الوصف، وصف المشاهد والأحداث وليس من خلال استحضار النكات، فها هو، الجار النكد يهمس بأذن صاحبنا قائلاً: حلها معه (يعني السائق البلطجي بعد أن هرب من نظرته وزمجرته)، هذا مجرم، ممكن يقتلني" فالمشهد، بما ينطوي عليه من المفارقة، وبجملة " حلها معه" (التي تشي بالجنوح للسلم ولكنها تنطوي على استسلام) لا بد أن يبعث على شماتة المتلقي، لضخامة جرعة التشخيص لعدوانية الجار التي شحننا بها السارد، كل هذا يجعل المشهد طريفاً بل يبعث على الإحساس بالضحك علماً بأن إدارة المشهد الكوميدية في فنون القص العربي، مسألة شائكة تحتاج لحديث تفصيلي، في سياق أخر، بطبيعة الحال.

أما "العود" فإنها لعبة مماطلة سردية رشيقة تقوم مع المفاجأة في الوقت الذي تعبق فيه أجواؤها بنغمات إنسانية يتلقاها الجار (الأنا السارد) نغمات عزف على العود صادرة عن شقة جاره العاطل عن العمل على ما يبدو. نغمات تحمل معاني التوجع الأقرب إلى مشاعر الفقر. لم يفلت السارد من هيمنة الفضول لفهم حقيقة المشاعر التي يبثها هذا العزف الشجي على العود. تنجلي القصة، بلحظة تنوير يجيد جمال ناجي إنجازها، تخبرنا أن كلاً من الجار وعوده يودع صاحبه بهذه النغمات، وأن صاحب العود كان على وشك تسليم آلته لشخص آخر سداداً لدين ترتب على بوار مهنته (وهذا استنتاج لعله مبرر) عازفاً وباعثاً للروح في الآلة الصماء في عصر لم يعد فيه كثيرون يأبهون لهذا اللون من الفن المصفى.

انجلت القصة عن علاقة وثيقة بلغة متنوعة، ولكن مشتركة، بين العازف وعوده والسارد والمتلقي، لغة حافلة بطفح إنساني عالٍ. بناء القصة مذهل حقاً من حيث اكتمال الموقف وإنجازه بعد تساؤل تحول إلى بؤرة سردية، ليتم توسيع البؤرة بالتساؤلات الأخرى ومحاولات التجاذب الاجتماعي بين السارد

> **وفي"أحياء سبق أن ماتوا" يطغى الإحساس بالموت حتى تفقد الحياة جدواها ومعناها. فثيمة القصة تلخص المسألة ببضع كلمات:الإحساس بالموت هو نفسه الموت. لتكشف لنا لحظة التنوير أن الميت هو السارد في حقيقة الأمر. أجواء كابوسية في فنتازيا فلسفية**

والعازف، لتنتهي القصة بمشهد يحمل اللحظة التنويرية وبأداء يكاد يكون نموذجياً.

وفي"أحياء سبق أن ماتوا" يطغى الإحساس بالموت حتى تفقد الحياة جدواها ومعناها. فثيمة القصة تلخص المسألة ببضع

كلمات:الإحساس بالموت هو نفسه الموت. لتكشف لنا لحظة التنوير أن الميت هو السارد في حقيقة الأمر. أجواء كابوسية في فنتازيا فلسفية.

ولئن ضاقت " أحياء سبق أن ماتوا" بأنفاس الحياة، فإن هذه الأنفاس تمتد في"قلب أخضر" (وهي القصة الأخيرة" لتشمل الإنسان وغير الإنسان، أعني هنا الحياة العاقلة، النبات تحديداً. صاحبنا (الأنا السارد) يضيق بنبتة أهداها له أحد الأصدقاء. يخشى على كمية الأكسجين، ويضيق ذرعاً بامتدادها إلى الجهة التي تريد وليس إلى الجهة التي تناسب ربط رأس النبتة بخيط وتثبيته إلى الجهة التي يريد، وتكون حصيلة عملية التعاقد بينهما كسراً يلحق برأس النبتة لتموت بعدها.

والقصة ثرية بعطائها الرمزي؛ فمعاندة الطبيعة أمر له حدود بالنسبة للإنسان، يستطيع هذا أن يتكيف مع طبائع الكائنات الأخرى، لكنه لا يستطيع أن يعيد صوغها حسب مشيئته. فهذا ليس من شأن الإنسان.

بل إن الأمور أبسط من ذلك بحسب المثل الشهير: تستطيع أن تجلب الحصان إلى النهر، لكنك لا تستطيع إجباره على الشرب. إن محدودية قدرات الإنسان في هذا الاشتباك مع القوى "الصغيرة" الخارجة على نطاق قدراته يصاحبها

> **لا تكتفي لحظة التنوير تلك بعطائها الكاشف عن أسرار العلاقات, بل تقدم دوراً فاعلاً في الإيقاع الذي ينتظم المجموعة يومئ إليها عنوانها**

تضخيم في مظاهر هذه القوى الضعيفة: "كان الصوت الذي سمعته لحظة، أشبه بصوت كسر عظمة بشرية، ودهمني شعور من ارتكب جريمة في غفلة من الناس: والسائل الذي نزف من مكان الكسر لطخ يدي، أما رأسها فظل بين أصابعي، ولم أدر ماذا أفعل به، كان بشكل ما: (رأس) تم فصله عن رقبة! تلفت حولي بذعر، تراجعت قدماي نحو الوراء، رأيت في الأوراق عيوناً تتهمني"

إنها تنويعه أكثر تفصيلاً وأوسع دلالة حملها اشتباك نوفل مع النبتة الأثيرة لدى زوجته، حين حاول التخلص من النبتة نكاية بزوجته البليدة في "الحياة على ذمة الموت". لكن ثيمة الاشتباكين ظلت واحدة، على الأقل في اتساع مفهوم الحياة لدى الكائنات جميعاً، وآفاق الحرية لدى الإنسان فحسب، في ظل قوانين الوجود.

يمكن تلمس بعض الظواهر الفنية العامة:

أولاً: يكاد البناء في معظم الأعمال أن يكون تقليدياً، من حيث تأسيس البؤرة السردية، وتوسيعها بعدد من المشاهد، إلى بلوغ أرضية كافية لاستيعاب الموقف الذي تقوله منظومة كل قصة من خلال بوابة سحرية لا يمكن بلوغها إلا إذا طفت جميع أرجاء البناء سواء من داخله، أم من خارجه، هذه البوابة تعلوها لوحة تقول: هنا لحظة التنوير، وهي لا تمنح نفسها إلا لقارئ يستحقها بذل من الاهتمام والاندهاش والتمثل بما يكفي لولوجها مجدداً، ولكن وهو خارج من التجربة هذه المرة، بعد أن عبرها، من بوابة سحرية تقود إليها في المرة الأولى.

ثانياً: لا تكتفي لحظة التنوير تلك بعطائها الكاشف عن أسرار العلاقات، بل تقدم دوراً فاعلاً في الإيقاع الذي ينتظم المجموعة يومئ إليها عنوانها: ما جرى يوم الخميس، إن ما جرى يوم الخميس (والخميس اختيار عشوائي لأحد:"أيام الإنسان السبعة"، وعذراً للأديب الراحل العظيم عبد الحكيم قاسم على هذا الاقتباس) هو نفسه ما يجري كل يوم، وما يجري كل يوم هو أعمارنا موزعة على أيامها المقدرة. وهي رحلة يحكمها إيقاع حاولت المجموعة مقاربته بكفاءة في الأدوات وفهم

ناضج في الرؤى. وهو إنجاز يحسب لجمال ناجي القاص الذي لم يضطر هنا إلى دفع الرؤى، كدأب الروائي أي روائي، أحياناً، وربما غالباً، بل إنه ضبط تلك الرؤى باتقاء متنوع ومتكامل- في مستوى المجموعة- يجعل من "الصوت المنفرد" وعذراً مرة أخرى لاقتباس العنوان عن أوكونور) نغماً له حضوره ودوره في سيمفونية، إن افتقرت إلى التكامل الموضوعي لأن هذا من شأن الرواية، فإنها لا تفتقر إلى التكامل الإيقاعي.

ثالثاً: وبناء على ما سبق يمكن القول إن جمال ناجي اجتاز التحدي هذه المرة كما أوضحنا باقتدار غير مسبوق (وأعني التحدي الذي واجهه في مجموعتيه السابقتين). فكم يُظلم الروائي حين يصدر مجموعة قصصية، وربما لا يقتصر تكتل الظلم على المتلقين، بل يندس في صفوفه الروائي نفسه حين يتبرع بملاحظات من شأنها زرع انطباع أولي بأنه إنما يقدم على تجربة كتابة القصة إقدام الهواة أو يخوضها عرضاً، فمهمته هي الرواية، وميدانه هو الرواية، وكأنه يقول إن أردتم محاسبتي فحاسبوني بوصفي ضيفاً على النوع القصصي. والعمل نفسه أحياناً يتواطأ على تعزيز الانطباع حين يخفق العمل (القصصي) في ضبط آفاق التأطير الفني، فتتعدد المواقف، وتتنوع الانطباعات، وتتسع



المساحات بين الخطوط، وأحياناً تتباعد المصبات. وهذا ما لا يحتمله فن (الصوت المنفرد) إنها إشكالية ما زالت قائمة.

رابعاً: ومبعث الإشكالية على ما يبدو، أن العديدين منا، نحن المتلقين، ولا أعني بهذا مهرة النقاد، يحتفظون في مخزون أحكامهم بمقولة مفادها أن ما يجمع بين الرواية والقصة القصيرة أكثر مما يجمع بين إحداهما والقصيدة مثلاً. أليست القصة والرواية يمتحان معاً من بئر السرد وشروطه في حين تستقي القصيدة من معين الشعر وضوابطه؟ وهذا- بظاهر الأمر- صحيح. ولكن الجوهر الحقيقي لهذا لأنواع يخبرنا أن القصة أقرب إلى القصيدة منها إلى الرواية؛ فيما يربط القصة بالرواية- في المقام الأول- هو التقنيات (السردية) في حين ما يربط القصة بالشعر هو الجوهر الذي يملي في النوعين التكثيف التعبيري، والصوت المنفرد، والمكونات الأساسية التي توجزها الوحدات الثلاث،أو بعضها، إضافة إلى أن الإطلالة التي تقدمها كل من القصيدة والقصة القصيرة تتم من موقع واحد: النافذة، في حين يختلف الموقع في الرواية: البوابة، وربما الوقوف في الفضاء الفسيح.

واللافت للنظر أن موقع النافذة في مجموعة جمال ناجي ظل الموقع الخلفي، أعني جملة التنوير التي يختم بها كل واحدة من قصص المجموعة. مما يكثف من هذا الحضور الجميل لعنصر الاستيحاش، ويذكر المتلقي بأنه إنما ينظر من نافذة خلفية... ألا يبحث هذا عن الأسرار؟

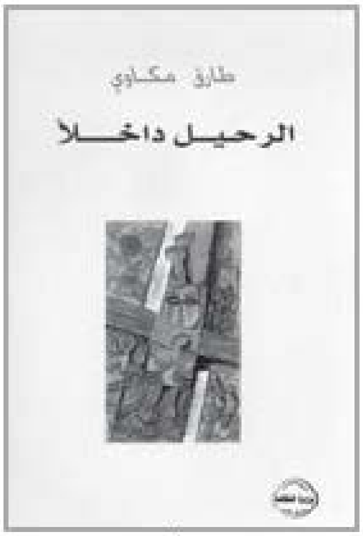
***ناقد وأكاديمي أردني**

اللغة الذات.. غربة القصيدة
طارق مكّاوي في مجموعة (الرّحيل داخلاً)

د. خالد عبد الرؤوف الجبر*

ما يزال المنهجُ النَّفسيّ منذ فرويد ويانغ وادلر، على حاله، لم يشهد تعديلا أو تطويرا، بل تغييرا. وما يزال النقّاد العرب الذين تبنّوا هذا المنهج في التّحليل الأدبيّ منذ بدايات القرن العشرين على حالهم، لم تتغيّر أساليبهم، ولم يُضِف إليهم جديد سوى ما نراه من مُحاولات جورج طرابيشي مثلاً. مع أنّ المنهج النّفسيّ تغيّر سائرا على خُطا تغيّر علم النّفس في أيامنا هذه عمّا كان عليه. ولست أدّعي استقصاء النّظر في المناهج النّقديّة الأخرى التي تبنّاها بعض النّقاد العرب بعد نشأتها في الغرب، ولكنّني أميل إلى أنّ هذه المناهج تمّ تبنّيها في تربتنا الأدبيه والنقديّة العربيّة بصورة جيّدة، وأنّ (رحيل النّظريّة) لم يتحقّق كثيراً، أو قليلاً، حينما حاول بعض نقّادنا تبنّي نظريّة أو منهج نقديّ ما.

أقول هذا وأنا على وعي بأنّ



النّصّ وحده يحكُم المنهجَ الذي ينبغي اختيارُه لدراسته، وإلاّ كان في الأمر إقصاء وضحالة وفجاجة، وإلا كانت الدّراسة النّقديّة مسخاً عابراً لا أصالة فيها، وإلاّ أصبحت الجمجمةُ بديلاً جماليًا للنّصّ. ولعلّ مجموعة طارق مكّاوي، وهو شاعر أردنيّ من جيل شُعراء التّسعينيّات، الموسومة (الرّحيل داخلاً)، الصّادرة بدعم من وزارة الثقافة سنة 1999 عن دار الينابيع – لعلّها من النّصوص التي تفرض منهجَ دراستها بلا مُواربة أو تمحُّل، فعنوانُها وحده كفيل باستحضار منهج نفسيّ ذي طابع جديد، يُعالج البنيويّة التّكوينيّة من جانب، ويتماهى مع المنهج الذي اقترحتُه في بدايات معالجتي لنصوص من الشّعر الأردنيّ المعاصر، لا سيّما نصوص شعراء حقبة التّسعينيّات من القرن العشرين ممتدًا بتلك الحقبة إلى تاريخنا هذا.

(1)

إنّ عنوان المجموعة وحده يُحيل على مجموعة من القراءات والدّلالات، يمكن القول إنّها تمثّل صُلب بنية المجموعة النّصّيّة كلّها، والعنوان – بوصفه مؤشّرا أساسيًا على البنية، ومفتاحا لمغاليقها بما هو تكثيف حادّ لما تحمله من رؤية وحسّ وإيقاع – مركّب تركيبا ينبئ عن بنية لغويّة نحويّة تؤطّر النّصّ الشّعريّ كلّه؛ فالرّحيلُ ابتداء أُخبِر عنه بالحاليّة (داخلاً)، وفي هذا الإيجاز التّركيبيّ ما يدلّ على حذف التّراكيب

الأُخرى التي كانت ممكنةً للدّلالة على المعنى ذ بمعناه الفضفاض ذ مثل: الرّحيل إلى الدّاخل؛ الرّحيل باتجاه الدّاخل؛ الرّحيل نحو الدّاخل... بيدَ أنّ هذا الاختصار الذي يحدّد وجهة الرّحيل على نحو مُباشر، يفاجئنا في أنّه يختصر من جانب آخر في إهمال تحديد المُرْتَحَل عنه، أو منه. ولعلّ التّقابُل الذي يوفّره (الطِّباق) وحده يمكّننا من تحديد المُرْتَحل عنه، أو منه، فقبالةَ الدّاخل ثمَّة الخارج.

وإذا كانت الحالُ (داخلاً) التي سدّت مسدّ الخبر، وجاءت في هيئة (الظّرف المكانيّ) وكانتهُ لو كانت مُضافةً (داخلَ الذّات)، قد جاءت نكرةً لتدلّ على مُطلق الدّاخل أوّلا، وتحديده بالذّات من حيث أُطلق، فإنّ المقابلةَ بين المُرْتَحل إليه والمرتَحَل عنه أو منه، تجعلُ الخارج المحذوف مُطلقاً. وإذا كانَ (داخلاً) تخصّ الذّات التي يمكن للذّاعر أن يرتحل إليها، فإنّ (خارجاً) لا تخصّ الذّات في شيء، بل أضحت مُباينةً لها، ضيّقةً عليها، آسرةً لها، قاتلةً لأحلامها، مغيِّبةً لرؤيتها، مُقصيةً لوجودها. هكذا، خرجت الذّاتُ على الخارج قبل أن تخرجَ عنه، ثمّ تخرج منه وترتحل داخلاً، في العُمق. ولو تراءت لنا (داخلاً) في هيئتها المجرّدة المحضة، لقلنا إنّها أشبهُ برحيل الصّوفيّ الذي لا ينقطع: غَوْراً، باحثا عن ألفة شبيهة بالوصال مع الذّات الكليّة. الرّحيل هُنا يُضحي معادلاً للحياة تماما كَما كان الحالُ عند شعراء الرِّحلة في الجاهليّة وبعد الجاهليّة وفي أيّامنا هذه؛ إنّه حرَكةٌ مُوازنةٌ لحركة الزّمان بحيث تخفّف من وطأته، فهي حركةٌ دائبة للبحث عن الحياة في الرّحيل الدّاخليّ، وهي حركةٌ دائبةٌ بحثا عن الحياة في المكان الخارجيّ؛ ومُعادلاً موضوعيّا للرّحيل الصّوفيّ الذي لا ينبتُّ من المكان، ولكنّه ينبتُّ عنه، فهو موجودٌ فيه بالجسد (المادّة - الهيولى)، منبتٌّ عنه بالرّوح (الذّات)، وما عذابُه وتواجُده في الحالة الأُولى إلاّ تحقيق للذّته ومتعته وإحساسه المشرق بالوصال في الحالة الأُخرى.

> **الجميلُ في الأمر أنّ الذّات حينما ترتحل عن النّقطة/ المكان/ الحالة/ المجتمع/ الواقع، وتصل إلى النقطة الأخرى: كهف الذّات/ الرّوح/ الصومعة/ الدير، تعودُ للنّظر وراءها لترى ما خلّفتهُ وراءها من آلام وانكسارات**

ولو تداركْنا ما فرَط منّا في الفقرتين المتقدّمتين، وأسّسنا من جديد لرؤية ما يجسّد العنوان (الرّحيل داخلاً) من ناحية البنية في النصّ، لقلنا إنّ الرّحيل عن ذ لا يكونُ إلاّ حينَما يتوفّر الإمكان للرّحيل إلى-؛ ومن ثمّ تعاني الذّاتُ من، وتحنُّ تائقةً إلى.

والرّحيلُ بوصفه الفيزيائيّ يحتاجُ راحلاً، ونقطتَين إحداهما يُرْتَحلُ عنها أو منها - مع الحفاظ على الفارق بينهما - والأُخرى يُرْتَحل إليها أو فيها - مع التنبُّه على الفارق بينهما كذلك. وقد يحدثُ الرّحيل لسببين: أوّلهما نُزوعُ الذّات الرّاحلة نحو النّقطة التي يُرْتَحل إليها، والآخر نُزوعُ الذّات عن النُقطة التي يُرْتَحل عنها. وتكون الذّات في الحالة الأُولى هي الرّاحلة لأنّها تعاني إغراءً، وتكون في الحالة الأُخرى مُرَحَّلةً لأنّها تُعاني إقصاءً أو ألغاءً. مع أنّ علم النّفس الحديث يجعل المسرَبَين معاً في صعيد واحد؛ فالذّاتُ هنا تكون غير منسجمة مع العالم المحيط، ولا هي قادرةٌ على التّماهي أو التكيّف معه. كان العظيمُ المتنبّي قد صوّر مثل هذا في قوله مُخاطباً سيفَ الدّولة حينَما ارتحل من حلب، بعد أن رحَّلَتهُ هي عنها:

إذا تَرَحَّلْتَ عَن قَوْمٍ وقَدْ قَدَرُوا
أنْ لا تُفارِقَهُمْ، فالرّاحلونَ هُمُ

الجميلُ في الأمر أنّ الذّات حينَما ترتحل عن النّقطة/ المكان/ الحالة/ المجتمع/ الواقع، وتصل

إلى النّقطة الأُخرى: كهف الذّات/ الرّوح/ الصّومعة/ الدَّير، تعودُ للنّظر وراءها لترى ما خلّفتهُ وراءها من آلام وانكسارات، فتراها بعين جديدة، قد تتحسّر على ما فاتها، ولكنّها ذ بلا رَيب ذ تُحسُّ جَمالها وأُلْفَتها وإبداعها وعظمتَها؛ حتّى إنّها لَتتراءى لنفسها في غواية تُشبهُ وَحْدانيَّتها وتفرُّدَها: بريئةً طازجةً كأنّما وُلدت من جديد!

ولعلّ القصيدةَ التي افتتح بها مكّاوي مجموعته، والتي حَملت العنوان نفسه الذي حملته المجموعة (الرّحيل داخلاً)، تحمل ملامح نصوصها كلّها، وتحمل بذور بنيتها الأساسيّة القائمة على ثنائيّة (الذّات ذ العالم) التي تظهر هُنا في صِيغة (داخل الذّات - خارج الذّات). وإذا كان الرّحيل هُنا انتقالاً من حالٍ إلى أُخرى قِبالةَ الارتحال من مكانٍ إلى آخر في العالم الموضوعيّ، فإنّ الرّحلة التي يؤشّر عليها عنوان القصيدة/ المجموعة منذ البدء ستكون بعد حين من البدء/ الافتتاح، وبما أنّ الارتحال مرجأ بسبب من قسوته ورغبة الذّات في تحمّل المزيد من الألم علّها تجدُ سبيلاً للتّواصل مع خارجها، فقد أعلنت الذّات تشكّكها في ما يمكن أن يصير إليه حالُها، وفي الآن نفسه كانت تعرفُ عبر تجربتها الخاصّة أنّها ستبلغُ نهاية التّطواف يائسةً من تحقيق التّواصل؛ ولهذا تحمّلت القصيدةُ بالتّسويف:

(لم أشأ أن أخمّن ما سوف يأتي لأنّي أراه على جثّتي نازلاً كالسّياط؛ سيُعيدُ العذارات مَن خلقَ الأرضَ؛ سيُعيدُ الأيائلَ مقطورةً بالفُصولِ؛ سيُعيدُ إناث الوُعولِ؛ لسَوْفَ تُفاتحُني برذاذ أنوثتها؛ سنُعيدُ بذار الفضاء بلذّة أطفالنا، ونلبس ورد السّياج حديقة أرواحنا؛...) ثمّ ينفتحُ الأفقُ أكثر للذّات حتّى تستعيدَ ملامحها، وترسُم نهايةً لخطّ الأفق الذي لا يني يقتربُ من وجه الأرض حتّى يُلاصقها؛ هي النّهايةُ التي لا بدّ منها: موتٌ متحقّق لا بدّ من مُواجهته بحَياة أُخرى، وإذا كان لا بدّ من الموت فلا بدّ من الإبقاء على الذّات، يموتُ خارجها إذاً لتَبقى هي داخلاً في العُمق؛ والتّشرنُقُ وحدَه يحفظُ على الفراشة حسّها وحَدْسَها وسذاجةَ البداية وجَمالَ النّهاية. يقول (ص31):

سأفتحُ باب الحديقة حتّى أراقب كيف
قضى الوردُ ليلتَه بالحِصار
وكيفَ تنامُ الشّوارعُ في بزّة الموتِ
تشلحُ أسماءَها، ثمّ تأكُلها الطّائراتْ
فاترُكيني لسُدّة قبري ونامي على هيكَلي الشّبحيّ
لأنّ المدى طيّب في المَنافي
ونحنُ الضّحايا
يُساندُنا موتُنا
في انتظار القِطارْ.

(2)

تمتدّ رحلة طارق مكّاوي (داخلاً) على صفحات مجموعته الشّعريّة كلّها، وتعجّ نصوصهُ بنكهة الرّحيل ولونه وطعمه وجَسِّه مَلْمَساً خَشناً لا يُريح. وهو ذ منذ البداية ذ لا يجدُ سبيلاً لرسم مَعالم الضّياع والغُربة والتشظّي والشّتات والفصام عن الواقع والاغتراب الفذّ عنه إلاّ سلكَه غير آبه لما قد يعترضُ طريقه. ولعلّ مطّالع نصوص هذه المجموعة لا تُغادرُ الحقل الدّلاليّ للطّريق: (الطّريق؛ الطّرقات؛ الشّرفات؛ السّبيل؛ الشُّرفة؛ الجسر؛ النّافذة؛ الشّبابك؛ الموانئ؛ الشّاطئ؛ السّفينة؛ محطّة القطارات؛ التّلّ؛ العَتبات؛ ...).

وإذا كانت الطّريق، أو السّبيل، أو الجسر، أو الشّاطئ والميناء، أو الشُّرفة التي تجسِّد المَرْقَبَةَ عند الجاهليّين، تحقّق معنى الرّحيل الفيزيائيّ، فإنّها هنا لا تحمل هذه الدّلالة، ولا تؤشّر على ذلك المعنى. الرّحيل داخلاً يكونُ بأَنْ تَنوس الذّاتُ

> **الرحيل داخلاً يكونُ بأنْ تنوس الذّاتُ كالفتيل من وراء زُجاج النافذة قليلاً قليلاً, حتى تتماهى مع ذاتها حينما تتناهى**

كالفتيل من وراء زُجاج النّافذة قليلاً قليلاً، حتّى تتماهى مع ذاتها حينَما تتماهى. إذا كانت الشُرفةُ فُسحةً للتّواصُل مع العالم/ الخارج بما هي تحرّر من الحَواجز وإقبالٌ على النّظر بحرّيّة إلى متّسَع من الأرض، فإنّ النّافذة ذ الشّبّاك تدلّ على تَوق الرّوح للتّواصل مع الدّاخل؛ ذلك لأنّها فقدت جُرأتَها على كسر الحَواجز، هي مختبئة خلف الزّجاج، ولا تَرى إلاّ من خلاله، تخشى على ذاتها من الانكسار أو الضّياع، أو تكرار الانكسار والضّياع.

ولعلّ أكثر نصوص (الرّحيل داخلاً) تمثيلا لبنيته وثُنائيّة (الدّاخل ذ الخارج) المؤسّسة لثنائيّة (الذّات ذ العالم) في المجموعة هو نصُّه (نافذة للرّماد، ص34) حيث يقول:

تساقَطَ من شُرْفَتي
ما يدلُّ عليَّ
المزاميرَ
أو ما ينظّفُني بالهَواء الجَميلْ
ومِنْ خشَبِ الرُّوحِ أصنَعُ أقلامِيَ الزُّرْقَ
أكتبُ غَوْرَ ثلاثِينَ
حُزْناً
لكيْ تَعْتَريني الوُرودُ ببهجَتِها
ويَفُوحَ الهَديلْ
أنا كائنٌ من رمادٍ....
سُكونٌ
ومملكَةٌ للغُبارِ الثّقيلْ
ذَريني
لأنّي
تقطّعْتُ بينَ جِهاتِي
لأنّ القطاراتِ
قصّتْ شَريطَ غنائي الطّويلْ

> **إنّ الشرفة تمكّن من الإطلال على عالمين, هما على طَرَفين متناقضين; فهي تنظرُ إلى العالم خارجَ الجدُران - خارجها, وقادرةٌ على النظر إلى العالم داخل الجدران - داخلها, والعالمان يتراءيان لها نقيضين تماما**

إنّ الشُّرفَة تمكّن من الإطلال على عالَمَين، هما على طَرَفين مُتناقضَين؛ فهي تنظرُ إلى العالم خارجَ الجدُران - خارجَها، وقادرةٌ على النّظر إلى العالم داخل الجدران - داخلها، والعالمان يتراءيان لها نَقيضَين تماماً:

1. العالم خارجها والرّماد فيه، فهي حينما تنظر إليه ترى عالماً رماداً، وكأنّها لا تراه، وهو بهذه الصِّفة يصبحُ نظير عالم (العَماء) عند المتكلّمين والفلاسفة.

2. العالم داخلها والرّماد فيه، فهي حينما ينظر إليها العالمُ خارجَها لا يرى فيها إلاّ الهرطقة والخُروج على تعاليمه وإرادته، فهي خُواء كَما يراها؛ وهي حينما تنظر في ذاتها عُمقاً لا ترى إلاّ خُواءً بِما تتعايشُ مع هذا العالم العَماء.

3. وبين رماديّ العالم الخارجيّ العَماء، والعالم الدّاخليّ الخُواء، كان ينبغي أن ينبعث رميمُها ورمادُها من جديد، تنبعثَ عنقاؤُها خضراء. لكنّ التقطُّع بين جهات الذّات التي لا يمكن أن تنفصل من العالم الخارجيّ أدركَها، فهُرعت تتستّر بجدران كهفها الخاصّ.

(3)

تمرّ رحلةُ الذات الرّافضة للعالم الخارجيّ (داخلاً) بمراحل أساسيّة ثلاث؛ أولاها: ضيق الذّات بما تراهُ حولها في العالَم خارجَها، وذلك حينَما تكون غير قادرة على التّماهي، أو التكيُّف معه. والثّانية: استعدادُها للرّحيل داخلاً وبدء رحلتها. والأخيرة: استقرارُها في مُطْمَأَنّها الجديد داخلاً ورؤيتُها لما كانت عليه، ولما كان العالم عليه، ولمسار رحلتها وما خلّفتْهُ وراءها من شظايا وآلام ومِزَق. والذّاتُ كما يعرِّفنا علم النّفس الحديث تتعالقُ مع العالم على ثلاث اتّجاهات، أوّلها: أن تتماهى معه؛ والثّانية: أن تتكيّف معه، والأخرى: أن ترفضه. وهذه الأخيرة إمّا أن تثور عليه فيقمَعها قتلاً أو سِجْنا أو إقصاءً

أو نفياً أو مُحاصرةً، أو رميا بالزّندقة أو الهرطقة أو الجُنون أو الخُروج أو المُروق أو الُفر أو الإلحاد.... بما يكفل للعالم/ المجتمع أن يتخلّص من ثورتها وآثار رفضها؛ وإمّا أن تَنزوي هي بنفسها، وتعتزل العالم والواقع، وتبني لنفسها صومعةً تتعبّد فيها وحدَها وفق تعاليمها ورؤيتها، بما يكفل لها أن تَحيا منسجمةً مع ذاتها، وها هُنا ترمي هي العالم / المجتمع بكلّ ما كان يرميه هُو بها في الحالة الأُولى.

والذّات الشّاعرة المبدِعة ذاتٌ رافضة، مقاومة، عنيدة، لا يمكن لها أن تنسجم مع العالم من حولها؛ حتّى لقد يشكّ الواحدُ أنّ أفلاطون حينَما أخرج الشّعراء من (يوتوبياه ذ مدينته الفاضلة) إنّما فعل ذلك لعلمه بعدم إمكانيّة التّوافق مع ذواتهم المبدِعة. وطارق مكّاوي ليس بدعا بين شعراء التسعينيّات في الأردنّ، إنّه كسائرهم يجسّد ذاتاً مبدعةً شاعريّة، وهو ذ كما هم ذ لم يتمكّن من تحقيق التّماهي مع المجتمع، بل التكيّف معه، وظلّ يختزن في داخله ذاتاً رافضةً غير قادرة على الثّورة بسبب كثير من الضّغوط والقيود والمحدّدات. وإذا كان الأمر كما تقدّم، فإنّ الدّرب الوحيد أمام الذّات الشّاعرة المبدعة في هذه الحالة هو (الرّحيل داخلاً). يقول مكّاوي في قصيدته (الجلّنار، ص24-14) والمدينة هنا تجسّد العالم/ المجتمع:

أظفّر (?) بالليل حُزني
وأصعدُ فوق الأماني
على طائرٍ من تُرابْ
أراها على غفلة
من سُطور الحَكايا
تشقُّ المدينة للقلبِ
تُرخي مفاتيحَها على نرجسٍ يتربّع
فوق عُورش الغرام
وحين تراءت لعينيه ذابْ
يُغافلهُ الحُزنُ
يسقطُ في لوعة الكبرياء أسيراً
أتوقُ إليه
وإنْ دقّ نرجِسها فوق هذي الجُروح
على آهة
سوف أُصبِح للحُزن بابْ
أخافُ عليّ
بأنْ يسقُط الرُّمحُ في جُثّتي
وأعود أُجَرجِرُ
دَمّي
وأفتحُ قبرا لنفسي
وقبراً
لهذا الغيابْ

ولعلّي أميل إلى أنّ ما صوّره درويش في (رحلة المتنبّي إلى مصر) هو نفسُه ما ملأ ذوات هذا الجيل من شعراء التسعينيّات في الأردنّ وغيره: حسرةً وألَماً وإحساساً عميقا بالمفارقة، ورفضاً للواقع، وغَيرةً على الذّات الجمعيّة والفرديّة. إنّ جيل التّسعينيّات الذي شاهدَ بأمّ عينيه لأوّل مرّة ضَياع الحلم على الحقيقة، وانكسار الذّات على الحقيقة، يوم شاهدَ (مؤتمر مدريد)، و(أوسلو)، و(وادي عربة)، بعد أن غابت عنه قليلا أو كثيرا صورة (كامب ديفيد) في أواخر السّبعينيّات، والزّيارة المشؤومة للقدس سنة (1977) - هذا الجيل الذي أصبح شاهداً هو نفسه الذي أصبح شهيداً على ضياع الأرض العربيّة، وعلى استسلام الضّحيّة للجّلاد، واستسلام الشّاة للذّئب بلا مُنازعة ولا مُقارعة، وبلا مُقاومة من الذين فقدوا أرضهم في أقلّ تقدير. إنّ المدن العربيّة أصبحت عند الشّعراء العرب سواء: لا مدينة تفضُل أُخرى: من الرّباط إلى بغداد والكويت، ومن نواكشوط والخرطوم إلى دمشق وبيروت. مُدنٌ يلفُّها الظّلام والظّلاميّة. كان محمود درويش قال في قصيدته تلك على لسان المتنبّي:

أرى دُوَلاً تُوزَّعُ كالهَدايا
وأرى السّبايا في زمان السّبيِ
تفترسُ السّبايا

ولعلّ عبارة طارق مكّاوي في قصيدته (حبقٌ على شُرفاتها، ص03-82) تفيض جَماليّة وكثافةً، وهي تفتح شهيّة النّاقد ليقيم علاقةً بينها وبين قصيدة السيّاب (أنشودة المطر)، وقد يكون طارق مكّاوي قد كتب قصيدتَه هذه تحت وطأة الهجوم

الأوّل على العراق في التّواطؤ الدّوليّ عليه في مطلع التّسعينيّات. يقول:

ونَهضْتُ أبحثُ في فرات دَمي عن
المُدنِ التي عصَبَتْ رُؤوس نَخيلها
بالإنعتاق وبالصّهيل
وأتيتُ متّكئاً على فرس المدينة
أمّني مطَرٌ وقافيةٌ تمطّتْ فوقَ
سَطحي
كالسّفائن أوسعَتْ ركّابها بالإنتظارْ
مطَرٌ يطبِّل فوق أغلفة النّهارْ
مطَرٌ يلمُّ الشّمس عن أغصان حارتِنا
ويترُكُنا اصفرارْ
مطَرٌ نُحاسٌ
والجِبالُ قطيعُ أُغنيةٍ، تقسّم ظلّها بين
الفُصول
وظلّ ينسجها الرّعاة الخُضْر
في وطَن
تعاظمَ فوقَ أقبية الغُبارْ

إنّ مفارقة الذّات للواقع/ العالم/ المجتمع إنّما تبني على شهوتها لتجسيد رؤيتها، أو أحلامها، وهي حين تَعي أنّ أحلامَها لن تجد فسحتَها الكافية لها تبدأ بوعي الضّرورة؛ ضرورة أن تجد مساراً آخر تتمكّن فيه من المحافظة على ما لديها. أمّا الذين يبيعون أحلامهم فليس أسهل عليهم من أن يقفوا عن ناصية الطّريق، أو أيّ إشارة للمرور، ويُعلنوا عن رغبتهم في البيع، على أنّهم في هذا الزّمان لن يجدوا راغبا في الشّراء، فالذين سقطوا في الطّريق على الأرصفة، وعند الجزر الوسطيّة، وعلى النّواصي، وفي الحفر كثيرون، وهم يُغنون عن سواهم. الإبقاء على الرّؤية ذ الحلم إذاً هو الشّرَك العَذْب الذي تقعُ فيه الذّات المبدعة، وأحلام شعراء هذه الحقبة من الزمان في الأردنّ يتقاربون في أحلامهم، فهم يرسمون وطناً مُختلفا، ومدنا مختلفة، وعلاقات مختلفة؛ والنّاظر في أشعار ناصر شبانة ومحمد عبيد الله وحسام اللحام وطارق مكّاوي سيجدُهم جميعهم يُقاربون طُموحات الأنبياء والفلاسفة. إنّهم جديرون بتدوين أسمائهم في رأس قائمة من يدخلون إلى يوتوبيا أفلاطون، أو دولة العدل العالميّة، أو مجتمع العدالة المطلقة... الفردوس المفقود. يقول طارق مكّاوي في قصيدته (صباحات أُخرى) التي أهداها إلى حيدر البستنجي (ص19-18):

وماذا تساقطَ هذا المساء بُعَيدَ تزاوُج
أحلامنا؟!
ضبابٌ كثير عن الشّجر الغضّ زار
المراعي
ضبابٌ وضمَّد أسماءنا
ليلكٌ عاشقٌ يسهَرُ حتّى تروح المدينةُ
في حُلم أعضائها
سهَرٌ كبقايا الخريف على شجرٍ راجفٍ
وكَلامٌ تلوّن بالشُّعَراء
الذين يموتون تحت الكلامِ الذي
أوصدتْهُ النّساءْ
حريرٌ يَدي
وحَريرٌ حديثي عن الحُبّ
عن رغبتي في اغتراف النّهار
وتغييرِ أسماء أحلامنا
..... زَرْع طِفلِ حَديثي على غيمةٍ من
صَفاء
وتَزيينِ أيقونَتي
بالرّبيع البدائيّ
وكُوخي بريشِ الهَواء.

(4)

أمّا المرحلة الثانية، وهي استعداد الذّات لبدء رحلتها داخلاً، وانطلاقها في رحيلها، فإنّها تقتضي أن يسبقها نُزوع الذّات إلى داخلها، ووعيها بتلاشي القدرة على الانسجام ذ وإنْ مُصطَنعا ذ مع العالم خارجا. ينبغي ذ بعبارة أُخرى ذ أن يصبح الخارج طارداً، والدّاخل جاذبا، وفي غَمرة هذا الانتباه إلى الغياب المؤلم للذّات عمّا حولها في الخارج تُدرك أنّها لا شيء، وأنّ ما حولها في الخارج لا يراها إلاّ إذا تشكّلت كَما يُريد لها هو. من هُنا؛ من لحظة الاكتشاف المُريعة للغياب، والانتباه الفاجع من حُلم لا يقظة له مع ما يُحيط به من أستار وجُدران وسدود، يبدأ الإحساس بَجماليات كَهف الدّاخل، بل تبدأ الذّات بتأثيثه بما تشتَهي من عبير البياض، ودفء الانغراس في الحلم ذ البقاء الأبديّ، ونَدى الذّاكرة

المستباحَة للطّير من كلّ جنس.

إنّ الصّراع الذي تعيشُه الذّات المبدعة مع العالم خارجها قد يصلُ إلى نهاية مؤلمة لها، وهي مؤلمة له على المدى الطّويل كذلك؛ فالمحاولات التي تبذلها من أجل التّصالح مع العالم المحيط بها ترتكس في الغالب الأعمّ، لتُجابَهَ بانكسار الأفق، وارتطامه بالأرض بحيث لا تجدُ منفَذاً تُعيدُ المحاولة من خلاله. وفي هذه المرحلة تبدأ الذّات بالتشظّي والانقسام، ويتّخذ الصّراع مسارا آخر منتقلاً من مرحلة الصّراع بين الذّات والعالم/ الحالة/ الواقع، أو بين الدّاخل والخارج، إلى مستوى آخر يحدث في الدّاخل لا غير حين تنقسم الذّات على نفسها، ويبدأ الصّراع في شكل (شوزيفرينيا واعية) تماما. وحالةُ الفصام الواعي هذه تجسّد أوج الصّراع في الذّات: بين أن تظلّ على حالها متمسّكة بكلّ حبّة خردَل فيها، وآخر قطرة من رمق الحُلم كَما رأته، وبين أن تضمحلّ أحلامُها وتخبو ذاكرتُها وتنطفئ عُيونها لترى ما يُريدُه الآخرون خارجَها. وقد يكون المقطعان (1، 9) من قصيدته (ازدحام، ص17) يجسّد هذا الصّراع الذي يمثّله هنا الانتظار للتّواصل مع العالم الخارجيّ. بل لعلّ مقاطع هذه القصيدة كلّها تتماثل في تصوير هذه الفكرة، وهي جميعها تحقيق لإحساس الذّات في الدّاخل بالجدب/ القحط/ اليباس/ الجفاف/ المَحْل.... يقول مكّاوي في المقطع (1):

الطّيور
على مَهبّ الماءْ
تشربُ الغيمةَ
الحاملة
وأنا
ليس لي غيمةٌ أو
شتاءْ

أما مقطعه (9) (ص97) فيقول فيه:

شبّاكٌ على الشّارع العام
نامَ فوقَ رُخامته
..... وانتظرْ
لا، ولم تبكِ الغيومُ
لَمْ يَهم المطرْ.

وقد تميلُ الذّات أحيانا ضدّ نفسها وأحلامها نتيجةً لرغبتها في التخلّص من آلام المخاض العسير، فتعلن أحيانا عن رغبتها في التّصالح مع العالم خارجها بثمَن، لكنّها لا تجدُ مَن ينتبه حتّى لإعلانها الصّارخ ذاك. ها هُنا يتصاعَد الألم نتيجة احتدام الخيارات وضيقها، ويصبح الكلامُ عَويلا، ولعلّ قصيدة (الجلّنار، ص36) لطارق مكّاوي تصوّر تصويرا دقيقا تلك المعاناة، وإذا جعلنا عَوْدَ ضمير الغائبة المفردة في أوّل القصيدة (ها) على الذّات، فإنّ لنا حينَها القول بأنّ وردة الجلّنار التي حملتها القصيدةُ عُنوانا هي مُعادل للذّات ورمز لها، وهي تحمل دلالات حافّة كثيرة فضلا عن كونها زهرة الرمّان، فهي حمراء قانية الحُمرة كالدّم النّاف عميقا في الدّاخل، وهي نارٌ مع ما تضمّه من عناصر جَماليّة: والنّار تَحرقُ، وتُضيء، وتُدْفئ، وتُعينُ على بدء حياة فطْريّة بسيطة ساذجة أوّليّة إذا أرادت الذّاتُ التكهُّف داخلاً. وإذا تنبّهنا على آخر المقطع الذي نسوقُه شاهداً، فسيتّضح تماما ما كانت الذّات تُحاوله حينَما حاولت تقريب الأرض نحوها قريبا من (كهف القريض)، وكلّما فعلت قامت خُيول الرّحيل. يقول:

عوى حُزْنُها
في الرّحيق الأخير من الليل
ألقيْتُ فُلّي عليّ وقد شقّني الدّربُ
حتّى مضيتُ بنِصْفي إليكِ
ونِصفي مضى لجُروحي
بنا أيّها القلبُ
في ردهة الليل
نمْخُر باب الأقاويل
نُشعل شمعتَنا الأوّليّة
في قبّة الباب
نُطلق في دقّة الحُزن... رُوحي
مساء لهذي المسافاتِ
علّق وجهي لعدّ النّجوم
فأسبلتُ فقري على الباب
- مَن يشتَريه؟
فما قام إلاّ أنا وطُموحي
أجرّ خُطايَ حزيناً

......

لمن غُربةٌ أنهكَتها المَواويلُ

... جفّ عليها المغنّي

متى أورقَ اللحن

كي تسبحَ الآنَ، في راحَتيه الغُيوم

ويبقى هَواهُ يَحنُّ

يحنّ، ولكنْ، يُداري

....

لقد أجهضَتْنا الرّياحُ

وشقّتْ عباءةَ قلبي وداري

بعيدٌ صباحُك عنّي

فحينَ أجرّبُ أن أسحب الأرضَ

نَحوي قليلاً لكهفِ القريضِ

تقومُ خُيولُ الرّحيل

ومثلما شقّه الدّربُ هنا نصفَين، وشقّت الرّياح عباءة قلبه وداره، فإنّك تلمَح كيف سرى هذا الانشطار وذاك الانقسام في نصوص مجموعته بصورة فاجعة. ومثلما كان يُحالو سحب الأرض نحوه قليلاً قريبا من (كهف القريض)، فإنّ هذا الكهف يظهر هُنا في (كُرّاسة الشّعر). إنّ الصّراع الذي تعيشه الذّات المبدعة الشّاعرة يظلّ قائماً بين جانبين فيها، وهما انعكاسٌ أو تجسيدٌ لعلمي: الدّاخل والخارج، وهما: ذاتٌ تحيا حياةً خاصّة شكّلها الشّعر، وذاتٌ تَحيا حياةً عاديّة كما النّاس. كلّما حاولت الأولى إضفاء طريقتها ورؤيتها اصطدمت بما حولها، وكلّما حاولت الأُخرى فرض رؤيتها وطريقتها التي تنتمي في الأصل إلى ما يراه العالمُ/ المجتمع/ الواقع اصطمت بالأخرى؛ لأنّها تُحاول إلغاءها وتذويبها وإقصاء تفرُّدها وعظَمتها وبهائها. هكذا يكون الصّراع في الدّاخل لهيباً لا يخبو، وتستأثر الذّات الشّاعرة لنفسها بجماليّات الحياة، في حين تُقصي هي الأُخرى شقّها الآخر من الوجود؛ فلا تصالُح ولا مُهادَنة؛ الإقصاء وحدَه يُبقي على الوجود، والقبول بالشّقّ الثّاني يعني نهايةً لا وجودَ بعدَها. يقول مكّاوي في قصيدته (ترتيب آخر، ص58):

مساءَ أُرتِّبُ نصفَ سريري

وأفتَحُ كُرّاسةَ الشّعر

كيْ لا تَنامَ وَحيدَةْ

أُحبُّك حينَ تدُقّين

شبّاكَ لوزي بماء يديك

وحينَ تلمّين أجنحة الشّعر عنّي

بمعطَفك الجبليّ

فيجري القَرنفُلُ في الشّارع العامِّ

يجري

ليلقَى الثّواني الشّهيدةْ

كم الآنَ مرّ من الحُزن سيّدتي

كم من الليلِ

ناحَ سواداً

على شعرك السّاحليّ

وكم سقطَتْ من شِفاه المغنّي قصيدَةْ

مساء أرتّب عينيك، فنجانَ قهوتِنا

وأحاول ضبط الكَمانِ

على....

خفَقانِ الطّريقِ

ألوِّن فوضى دَمي

وأبَسُ بَوح الأماني الطّريدَةْ

اغتراب الرّوح أوّل الطّريق، وألفة الذّاكرة تأتي علامة بارزةً على تقبّل الرّحيل داخلاً، والبدء بالخطوة الأولى اعتزالاً لهذا الخارج المقيت، والتحاقاً بكهف الدّاخل الذي يجسّد حينَها الفُسحة الوحيدة للبقاء. ولعلّ مكّاوي قد نبّه قارئ مجموعته هذه على مثل هذا عندَما جعل المفتاح الأوّل من قصيدته (مفاتيح لامرأة الما وراء، ص50) مخصّصا للدّلالة عليه، بل أميل إلى أنّ (امرأة الما وراء) هذه التي نحتَها عنوانا للقصيدة تنحصر دلالتُها في الذّات داخلاً، هي النّفس التي أوى إليها، والرّوح التي انسرب فيها هُروبا ممّا حوله، والذّاكرة التي ألفَها بعد أن أصبحت ملاذَه الأوحد. يقول مكّاوي:

الصّباح النقيّ

وفاكهة الغُرباء

تمدّ على شفتيَّ انتِهار النّدى

أحلم أنّ المسافةَ تنهضُ

للانقضاض على بُرعم ناتئٍ

في جُذوعي

وأحلمُ أنّ جُذوري تفرُّ

وتُرخي الوداع على جسرِ هذا

التّراب المَدى.

زهرُ وجهي يذوبُ بلحمِ الضّباب

وصُبحٌ شقيّ

يمشّط صوتي على حُلمِه البيلَسان
فآتي بزنبقة العابرينَ
وأغدُو سُدَى
أنني البيلسانُ الطّريّ
ووجهي الصّدى
وجهي الصّدى

وليس غريبا أنّ يجعل مكّاوي المفتاح الثّاني من (مفاتيح لامرأة الما وراء) مفتاحا دالاّ على بدء الرّحيل داخلا. إنّ الرّحيل داخلاً بمعنى تغليب الدّاخل على الخارج، والانتصار لما تراه الذّات الشّاعرة قبالة ما يراه العالم/ المجتمع/ الواقع، يمثّلان جراحةً حدّيّة استئصاليّة لهذا الخارج. وإنّ المسألة هنا شبيهةٌ إلى حدّ كبير بخروج الفراشة من شرنقتها؛ بمعنى القضاء على هذا الغلاف المحيط والانطلاق نحو الحياة، وقد يكون مماثلاً لما يحدث أحيانا من الإبقاء على الأمّ بالاستغناء عن الجنين، ولكن بطريقة معكوسة؛ فالإبقاء على الجنين هنا هنا اقتضى الاستغناء عن الأمّ. ولادةُ الذّات من جديد ليس يسيرا، بل لعلّه أعسرُ كثيرا من آلام الولادة الحقيقيّة الفيزيائيّة، فمسارُ الآلام هنا قد يمتدّ سنوات. إذا تأمّلنا نصّ (مفتاح ثاني ؟) لمكّاوي، وجعلنا الوردَ نظيرا للذّات الجلّنار، والجسر مجسّدا للممرّ الذي تعبرُ منه الذّات نحو الدّاخل اعتزالاً لعالم الخارج، والجفاف والموت نظيراً لتمام اعتزال الخارج وبدء الحياة داخلاً، فإنّ النصّ يؤشّر تماما على هذا الذي تقدّم، مع الإشارة إلى اكتظاظه بدلالات المسافة والطريق والدّرب والجسر والسلّم والتّدريج والشّرفة والتعلّق والعربشة والتجلّي. يقول (ص53-52):

شُرودُ الوردِ
على سهوةِ الجِسرِ
يركُض بي
ويجزّ الصّليل المُعربش
في سَوْرة الدّالياتْ
ومن نَبَق مُتعب كان دَمي
يصافح كفَّ الغُبار الأنيق
وبات يؤثّث بعد انفجار الدّروب
بلَوزيِ الجِهاتْ
قليلاً إلى سُلّم البَوحِ
درّج قطفَ الشّحاريرِ
حين تعلّق في دالياتِ العُيون
تجلّى....
وفي شُرفةِ البوحِ
جفّ... وماتْ

وتُعلنُ الذّات في خاتمة تَطوافها في الدّروب، وانتظارها الفاجع الطّويل على الشُّرفات، ووقوفها حائرةً شاردةً على الجُسور الممتدّة بين عالمَين: خارجها وداخلها، وانكسارها وتشظّيها وانشقاقها- تُعلنُ موت أحدِ وجهيها إبقاء على الوجه الآخر. وتنطلق ثمّة لتعلنَ غير خاشية أنّها باقية على الرّغم من نزيفها، فهي لمّا تزل تنزف توجُّسها لخوف التشظّي بعد أن عرفَت جَمال الموت حفاظاً على الحياة. إنّ انبثاق الرّحياة من رحم الرّماد ولادةٌ غير مكتملة، فقد صاحب الموتُ جانباً منها كانت تحلم في الإبقاء عليه أيضا؛ لأنّها كانت تتوق إلى المحافظة على الوصال مع العالم الخارجيّ/ المجتمع/ الحالة/ الواقع مع تقبّله لها كما هي. إعلانُ الموت يُضحي هنا علامةَ بدء الحياة، والحياة والموت ثنائيّة مناظرة تماما لثنائيّة (الدّاخل ذ الخارج) من جانب، وتجسيدٌ لممرّ الآلام الذي عبرتهُ الذّاتُ وصولاً إلى سدرة مُنتهاها، فامتلكت بعد عَناء طويل من النّزف شمس الحقيقة، وأضحت سيّدة الرّيح حامية الكلام المناظر لكهف (القريض). هكذا، تكتسبُ الذّات رائحةً جديدة، ومقاما جديدا؛ ذلك لأنّها تخلّصت من أوشاب الخارج، وتراءت لذاتها بهيّة طازجةً كأنّما وُلدت من جديد. قال مكّاوي في قصيدته (نزف، ص57-56):

إنّني سيّد الرّيح
.... حامي الكلام
الذي لا ينامْ
إنّني مُعجم البحر
قاضي الغَمامْ/ سادنٌ تحت نزوته الجامحةْ

لم يكنْ لي كلّ هذا المقامْ
ولا هذه الرّائحةْ
التّراب ينخل عظم يدي وينزع منّي
سهوب الشّتاء البريء
لأدخُل الكِينياء بظلّي
وأرفعَ يا صاحبي قامتي النّائحةْ
لم أزل أنزف الخوف من غيمتي
وغربةُ عيني تسحن رفرفتي السّانحةْ
أعرفُ الآن نهر دمي
شُمس الحقيقة في جعبتي
وأعرفُ أن المدى خيزران
يتلو على جثّتي... جثّتي
وبقايا الفاتحةْ.

(5)

وأمّا المرحلة الأخيرة في خاتمة هذا (الرّحيل داخلاً)، فهي التي تكون الذات فيها قد بلغَتْ مُطْمَأنّها ومستَقرَّها، وبدأت تُعيدُ النّظر في الأشياء خارجَها وداخلها من جديد. إنّ المُطْمَأنَّ يُضفي على الذّات طُمأنينة لم تكن تعهدُها من قبل، فهي تتراءى في مرآتها لذاتها محمّلةً بجَماليات لم تعهَدْها، وترى ما كان يعذّبها في داخلها مصدراً ليُنوعها وخُضرتها، وإذا كان فتيلُ سِراجِها الدّاخليّ فيما مضى يَنُوس تحت وطأة الرّياح والخوف والألم، فإنّه الآن يُضحي سِراجاً وهّاجاً، ويضحي الزّجاجُ الذي كان يعزلها عن العالم خارجها بسبب خوفها مؤمّلةً أن تُطلّ منه على غيم أو مطر ذ يضحي مرآةً تنظر من خلالها إلى الأشياء التي اضطهدتها نظرةً ساخرةً هازئة، وترى بها شظاياها التي فقدتها في رحلة الآلام ورودا خلّفتها وراءها وهي تنزف، تضوعُ برائحة شهيّة مهما تكن مصدر شقاء.

أن تكون في المكان لتصفَه وتصوّر ما تُعانيه فيه من يَباس أو اخضرار، ذلك أمر؛ وأن تخرجَ من المكانِ بعد مُعاناتك فيه اليباس أو الاخضرار، فذلك أمر آخر، والفارق بينهما شاسعٌ. المكان في الجانب الأوّل يشكّل الذّاكرة فإمّا أن تُضيئَه بجماليات الخضرة والبهاء، وإمّا أن توشّحَه بسواد الظّلمة والفجيعة. وهو في الجان الآَخر تشكّلُه الذّاكرة، وسواءٌ كانت الذّات عانت فيه اليباس، أو لذّت فيه الخضرةَ، فإنّ الذّاكرة تُضفي عليه شيئاً من البهاء، وترهبُ أن تَطولَهُ يدُ التّشويه. هي تفعل ذلك بعدَ أن خرجَت عنه لأنّها إمّا تُحافظُ على جَماليّات اللحظة التي عاشتها فيه، وإمّا لتحافظ على جَماليّات اللحظة التي تعيشُها الآن خارجَه؛ فهو جزء من وجودها الآن، وجزء من انتعاشها وخُضرتها بعدَ يباسها فيه من قبل. يقول مكّاوي في قصيدته (طقوس الذّاكرة، ص90-89):

تثاءبَ عند مسكَنها فراشُ دَمي
تثاءبَ ليلَكٌ
من تحت شُرفتها
ليحرسَ لازَوَرْدَ الذّكرياتِ
عندَ أحلام مُهمّشة، غفا دربٌ قديم
وانحَنى سَرْوٌ
يمشّطُ ما هذَرْنا، ثمّ يحرسُ
نومَ عشِّ القبّرات
قوسُ الرّيح يأخذُني
لمسكنها المُعلّى
يا وُرودُ
أنا سأحرسُ شالَها بالأغنيات
من سيقتلُني
بحدِّ قصائدي، أو.. مَنْ
سينَهَرُ لوزَها عن أمِّه
من ذا سيخنُق طَقس ذاكرتي
ويهدمُ شارعاً
ترفوهُ خُطواتي

إذا كان دربُ الآلام الذي يقطَعُه الإنسانُ مؤلماً في الطّريق نفسه، في الزّمن الذي أُتيح له أن يقطَعه فيه أو أُجبر على أن يخوضه فيه، فإنّه بعدَ نهايته والوصول إلى آخره يصبحُ في الذّكريات مصدرَ مُتعة للذّات التي قَويت أن تقطَعه وتتحمّلَ آلامه. الطّريقِ ليس هو المهمّ وحدَه، لكن الطّريقة التي نقطعهُ بها، والغايةُ التي نصلُ إليها حينَما نقطَعه. والآلامُ - حينَما نقطَعها حتّى نهاية طريقها بالغين غايةً جَماليّة ذ تصبح تجسيداً للآمال المتحقّقة. والألمُ الذي يُبقي على الذّات حيّةً - وإنْ يقتُل خارجَها وقدرتَها على التّواصل معه - ليس قاتلاً في غاية النّهاية، بل يزيدُ الذّات صلابةً وقوّة بحيثُ ترى نفسها نظيراً لهذا العالمِ كلّه خارجَها؛ وإذا كانت

قد تمكّنت من قطع الطّريق وحدَها بطريقتها، فإنّها تبدأ بالتوهّج حتّى لترى في نفسها غاية الغايات، وسيّدة بلا منازع، وواحدةً بعد التخلّص من ثنائيّة كادَت تُودي بها. يقول مكّاوي مصوِّرا ذلك في قصيدته (احتفاء، ص81):

وأنا مُحْتَفياً برؤوس المنايا
ومُحتفلاً بزُجاجي
أحاول أن أُغمض القلب على الذّكرياتِ
العميقة
لكنّني أخطئ في السّهو
أشعل للأمنيات سراجي
أذوبُ كَما الهذيانُ
فلا والداً لي.
لا ولَدَ.
وأنا الآن أغرقُ
في دمعتي وأجاجي
أيّتها الأبجديّة
يا أيّها السيّد الشّعر
أصنع رأسي بهاجس نَوحي
وأكتب ما أشتهي من إناث حارقاتٍ
وأخرج محترقا بالعجاج
إنّني سيّدُ الأمنيات، وتُزهر من جِلدِ كفّي، تُراودُ ذاكرتي
للنّزول إليها، وأغلقُ دُون المَدى
دون لا شيء منّي،
عليّ رِتاجي.

وهكذا تتخلّق من رحم سديم الزّجاج امرأة أُخرى، ويُضحي الفراغُ في عالمِ الشّهادةِ/ العالمِ/ الخارج/ الواقع/ الحالة ذ فُسحةً حقيقيّة تنتمي إليها الذّاتُ لأنّها أضحت تنتمي إلى عالم آخر داخلها، في كهفها الخاصّ، فهي تنتمي كذلك (لزوايا المكان الذي فرّ من جَفلة الكَون للعارفين)، وتنتمي للّتي خيّطت حبل غيمه بدهشة سيّدهما الصّمت، ثمّ انطوت تحت شرخ النّهار، تقطّب روحه... لتمكّنه من نُزوعه إليها... لغيم الحديث الطّريّ، تُمحورُ ما تشتهي من رحيلٍ لرغبتها بالخلود، على خيط جَذره الذي لا ينتهي وفق عبارته المصوغة من جديد. وينقلُنا مكّاوي في خاتمة تطوافه إلى تأمّل (ملامح باللحظات الشّاردة) معه في قصيدته الأخيرة، وهي القصيدةُ التي تجسّد انتقال الذّات من حال لا تعترفُ بها لأنّها لم تَكن فيها، إلى حال يقينيّة جديدة ينتابُها فيها من الهَواجس ما لم تكن تعرفُه أو تألفُه، وهي ليست هواجس كالتي عاشتها الذّات من قبل، إنّما تدلّ على رغبة الذّات في المحافظة على ما حقّقته وباتت تُمسكُ به حقيقةً ثابتةً راسخة. ويتأتّى هذا الفهم من النّظر في ثُنائيّة (الليل ذ النّهار) التي تُحيلُ على ثُنائيّة (خارج الذّات ذ داخلها)؛ فهي انتقلت من عالم الظّلمات/ خارجها إلى عالم النّور/ داخلها؛ وبما أنّها ما تَزالُ محقّقة الوجود فيزيائيًا في العالم خارجَها، وإن تكُنْ تَحيا حياتها الجديدة معتمدة على براءة الدّاخل ونورانيّته، فإنّ الحاجز الفاصل بينَ عالَمَيها هو حاجزٌ واصل، ولهذا كان الزّجاجُ الرّديء الذي لم يحقّق لها العُزلة التّامّة ذ لأنّها لا تكون إلاّ بتحقّق الموت تماما - يقول (ص93-91):

1

لم يكُن في أغاني دَمي
الغَزالُ الذي
لفّ ذاكرتي بالحَبَقْ
لم أكُنْ
حينَما
طيرُ فضّتها رفّ
في شبَكِ الضّوء ثمّ انْزَلَقْ

2

على شبّاك غيبتِها
يسيلُ الإنتظار صبّا
وترفعُ ظلّها كالثّوب تشلَحُني غُصونُ الكِينياء

3

أحلُّ رحيلي
بكأس نبيذٍ، وفاكهة وبُكاء طَويلْ
وأجلسُ حَولي وأمسكُ ما أشتهي من

نهار جريءْ
وأجلسُ حَولي لأنّي أخافْ
أخافُ من الليل
أن يتسرّب من بين هذا
الزّجاج الرّديءْ.

***كاتب أردني**

أنت.. أنت.. ولا أحد

قراءة مقاربة لمجموعة محمد مقدادي «أحد.. أحد»

أ.د حفناوي بعلي *

يجسد الشاعر محمد مقدادي في شعرية ديوانه "أحد.. أحد"؛ لحظات التألق النفسي والوهج الشعري، تستميد الكتابة حرائق المنفى وثورة الانفعال وهدير المشاعر، ولحظة الوجد وابتهاج التوحد، شاعر الاغتراب في المكان والزمان، والحنين إلى الذكريات، التي سكنت في وجيب القلب وفي سفوح ونتوءات الذاكرة المتوهجة، يرتجف قلبه عشقاً وتصوفاً، ويمضي شاعراً شريداً باحثاً في مشارف الحكمة عن عوالم السمو الرفعة؛ وفي مشارب الرهبة عن الحب والصبابة إلى حد التقديس.

إنه متوحد أبداً "أحد.. أحد"؛ أسير الوحدة والوجد، والوعد، والسهد، أمير وسيد النداء والنقد، يمضي مقدادي جرحا يحتضن نزيف الوطن، وغربة تمزق روحه،



وألماً يخفي الآهات في زمن المواجع والضواجع، وأملاً طائراً يغني مع الطيور أنشودة الوطن، ضاعت في فضاء السماء الملبدة بالغيوم، شاعر الحنين إلى زمن الوصل، وشاعر الأنين والذكريات والروح المحلقة في فضاءات الحلم تنفض عذابات القلب إنها تجربة الوحدة والأسر في معبد الحب، تجربة احتشدت حولها معاني ذاتية ورموز وطنية وإنسانية.

السندباد الشاعر.. ووجه المنفى الشريد

وأكثر ما يطالعنا في ديوان الشاعر محمد مقدادي " أحد.. أحد " وجه السندباد، الذي يعاني في واقعه الحياتي اليومي تجربة الغربة والنفي؛ إما بعيدا عن الوطن والأحبة، أو هو الحاضر الغائب عن الوطن، ومن ثم يصبح سفر السندباد وتجواله في رؤيته نوعا من النفي والتشرد، ولا شك أن في وجه "السندباد" في الموروث ما يتحمل مثل هذا التأويل؛ فكثيرا ما كان سفر السندباد في بعض رحلاته أمراً مفروضاً عليه، أو نوعاً من النفي الإجباري الذي لا يستطيع له دفعا.

وقد التقط الشاعر مقدادي لحظة النفي والغربة؛ ليشكل منها قسمات هذا الوجه، ويطفى على الشاعر إحساسه بعبثية معاناته، ولا جدوى من تطوافه ومغامراته، فيطالعنا أيضا بوجهه مهزوما كسيرا، يستثير

الإشفاق والعطف. وهكذا تتمثل القوى المضادة التي تحاول أن تقهر السندباد الشاعر، ويسقط شراع السندباد قبل أن يتم الرحلة، وانطوى الشراع وضاع الملاح والمجذاف. ويمتد له ذلك الشعور بالانطفاء والإخفاق، الذي خالج السندباد بعد رحلته السابعة، تلك الرحلة التي أحس بعدها بعدم القدرة على مواصلة المغامرة والتجواب، فيقول:

.. لأطوف بين خرائط الترحال،
والمدن الكفيفة،
فاردا قلبي، على كل أنحاء.
وأصبح - عبر تورم الضحكات - ،
يا وطن الحفاء:
هذا دمي،...
وأنا المقاتل،
.. وجع تطاول،...
فاستقر بيَ الطوافُ على أديمك،
راح يرقص رقصة الموتى
لآخر نبضة،
ويشيع في صمت بكاه الموسمي.
.. فلتبدأ الرحلات..
منذ الوصلة الأولى.. إليك
جرح،...
يقود إلى جراح
ودم،...
على كل المفارق،...
يستباح. (1)

ويطالعنا كذلك في ديوانه الوجه الآخر للسندباد؛ الوجه المشرق الحالم وهو من أنضج وجه السندباد وأروعها، وأكثرها عمقا وثقافة وأوفرها شاعرية. وهو وجه الشاعر المغامر الباحث عن ذاته عبر سلسلة من المواقف والمغامرات؛ الفكرية والنفسية والاجتماعية والحضارية بشكل عام من خلال دهاليز الوجود ودروبه، فهذا الوجه بالإضافة إلى كونه أنضج وجوه السندباد الشاعر وأحفلها بالشاعرية، فهو أيضاً أشملها وأكثرها استيعابا لملامح الوجوه الأخرى. حيث يحقق هويته الحضارية عبر سلسلة من الصراعات مع واقعه، وما يغص هذا الوقع من مواضعات متخلفة وقيم وتقاليد بالية متفسخة في شتى المجالات. والشاعر السندباد يرفض ابتداء أن يجمد نفسه في أي إطار جاهز متحجر؛ لذلك فهو يمحص كل شيء ويناقش كل شيء، ويعري كل شيء ويهدم ما يستحق الهدم، ويبقي ما يراه جديراً بالبقاء بعد جلائه وتنقيته. يقول:

خرج الحضور،...
ودق الطبل... ثانية
رجل... تقوقع في زوايا العتم،
قيل تورمت عيناه،
لكن الهوى أراده منتشيا،
بحلم... لا يجيء
قيل: تدحرج صوب البحر المالح،
لكن الموج الراكض أبقاه على قارعة الدنيا.
قيل:
تدفق نفط،
من بين أصابع الطفلة
وقيل:
تشرد مثل كنار يبحث،
عن أغنية في السفح القاحل،
قبل حلول الليل، فأسقط، بين جناحيه، كتابا، (2)

وهذا التوظيف للسندباد/ الرمز التراثي، يشي بأن طرفي الصورة استطاعا أن يمتزجا ويلتحما في رؤية الشاعر، بحيث امتزج المعطى المعاصر بالمعطى التراثي ويفنى فيه، وينصهر في وهج رؤيا الشاعر ليصبح بعداً من أبعادها وملمحاً من ملامحها. فالسندباد يطالعنا بوجهه التراثي وقد أضفى عليه الشاعر العديد من ملامح رؤيته الخاصة. هذا وقد تناسب السندباد وبكل ما يمله من إيحاءات المغامرة والمخاطرة الواقعية الواعية، مع هذه الرحلة الرمزية الحالمة، التي جعل الشاعر لها معبراً ومقابلاً ومعادلاً موضوعياً. بحيث يغدو السندباد عنصرا من عناصر هذه الرؤيا المعاصرة، حيث يصور الشاعر نفسه سندبادا جريحاً باكياً منفياً، وهو يحمل جرحه ودمعه عبر كل منفى، هذا الألم والجرح

الذي حطم نفسه وأدمع قلبه؛ أكثر مما حطمته آلام الفيافي والمنافي وعذاباتها، يقول:

راح يحدث غيمته،
عن أول حب صادفه...
وبكى،..
فابتل الكون،...
تساقط شيء كالمطر الناعم،
فوق رؤوس الطرشان،
فقالوا:
ماذا ترى،
يبكيك يا رجلُ؟؟
قال: العذاب،
ودمع،...
في المدى... خجلُ.
قالوا: غريب،...
ترى ماذا يكابده،
هل أخطأ السير،
أم غرت به السبلُ؟؟
قال: أرحموني،
فقد عانيت في سفري،
وإذ أتيت،...
فلا عشق،...
ولا قُبَلُ. (3)

فالسندباد هنا هو الشاعر نفسه في ترحاله الدائم؛ من منفى إلى منفى. والشخصية هنا تبدو أكثر التحاماً بالكيان الفني للقصيدة، حيث نجح الشاعر في تحميلها بالمدلول المعاصر الذي وظفه لحمله. وقد يكون العنصر الموظف في إطار الصورة الجزئية ملمح من ملامح شخصية السندباد، ومعطى من معطيات مغامراته، ويمثل أيضا المدلول الكلي للشخصية. وفي هذا الإطار يوظف الشاعر محمد مقدادي شخصية السندباد، للتعبير عن عالم متميز متكامل؛ من رؤية شعرية متعددة الأبعاد، وقد يبلغ مثل هذا البعد حداً من التميز، يجسد من خلاله الشاعر رؤية شعرية دالة عن إحساسه بالأنساق؛ أمام القوى الشريرة التي تطارده وتقهره.

ويتمثل هذا الإطار في توظيف شخصية السندباد إطاراً رمزياً عاماً، إطارا تتعانق خلاله بقية الرموز والصور والأدوات التعبيرية الأخرى. بحيث يكون السندباد هو المحور الأساسي، الذي تدور حوله كل العناصر الفنية. وفي هذا الإطار غالبا ما يتقمص الشاعر ذاته شخصية السندباد، فيسقط على ملامح السندباد أبعاد رؤيته الذاتية الخاصة، ويستعير لنفسه الملامح التراثية للسندباد بحيث يتلاشى السندباد في الشاعر والشاعر في السندباد. ومن خلال امتزاجهما وتلاشي كل منهما في الآخر تتجسد الرؤية الشعرية وتتكامل القصيدة. يقول:

واجعل فتوحك،
منذ بدء الخلق خاتمة،
لآخر مخفر،
ما بين سطح الأرض منتصبا،
وأعمدة السماء.
قال: استحال علي درب لا يضاء.
.. للمدائن... والفقار
ليس احتمالا
أن يصير البحر يابسة،
كما،
ليس احتمالا،
أن يصير النهر
حبلا من جليد. (4)

ويستمر الشاعر على امتداد القصيدة، يوظف هذا الوجه المهزوم الكسير في التعبير عن الهزيمة الفاجعة أمام الموت وتصلب شريان الأمة. فهو لا يرى من مغامرات السندباد إلا ذلك الجانب المهزوم، الذي كانت تنتصر فيه القوى المناوئة على السندباد؛ قوى التخلف والقهر والعجز. وهكذا تنهض شخصية السندباد في هذا الديوان إطاراً تعبيرياً تتعانق في داخله الرموز والصور، حيث لم يقحمه الشاعر محمد مقدادي على السياق الشعري، بل أضفى عليه من موقفه الشعوري، ومن تجربته الخاصة.

وهو في الوقت ذاته لم يحمله أكثر مما يطيق، أو مما تتسع له دائرته، بل

هو في كل ما أضفاه على هذا الرمز ما زال مرتبطا بمعطياته الشعورية. حيث انحل الرمز إلى وقائع إنسانية عامة ذات مغزى رمزي، حيث استعار منه ملامح السفر والإبحار والمغامرة وتحدي الأخطار، وكلها ملامح سندبادية أصيلة. ولكن في أن المتلقي إذا ما اكتشف ذلك النبع الرمزي، الذي يستقي منه الشاعر أدواته التعبيرية، فإن عطاء القصيدة يتضاعف، وتزداد إيحاءاتها **وإشعاعاتها غنى وثراء.**

مهرجان الصبابة والحبور..

وانتفاضة الأشواق

الشاعر محمد مقدادي يدخل في فضاء المطلق وفي جحيم الذات أحياناً، وأحياناً في صراع مع الموجودات. والشاعر مستمر في التشكيل والخلق تأسره اللحظة الشعرية، فيمضي خلفها يغدو أسير انذياحاتها، يلملم ما ترامى من أجزائها. تتخطفه الأشواق من كل جانب وتدحره، ويندفع إلى البوح المتعمد بألق التوق، وإلى البوح بأسرار الجمال لسيدة رائعة الفتنة. فإذا الشاعر على عتبات ومدارج الأشواق متعبد، ويمضي بعيداً بعيداً متوحداً باللحظة والاندماج فيها. يصبح العشق والفتنة جسداً واحداً، يمضيان على صدر المطلق. يلتحفان بجذوة من النار المقدسة، فيكونان بريقها ووهجها.

هو عالم من الحرائق والصبابة والحبور، وانتفاضة من المواجيد والأشواق، يحمله المتن الشعري فضاء وساحة شعورية، لبث تواصل النص الشعري مع الوجود عابراً للحدود. فتلوح الصور متداعية عند حقول الرؤية، وينال النص شرعيته في الحضور، وديمومته في المطلق؛ فتتبدى الأحلام وتنتفض الشجون، لتتداح كلها في هذا النسيج الشعري الذي يقابلنا في ديوان " أحد..أحد "، وينزاح كله في حركة الوجود، حتى التواصل في التوحد والغمر الذي يغسل كل الرؤى، حيث هيبة الزمان والمكان، متوافقة مع خط السير، الذي يرسمه الأفق مدارا، ويرسمه الزمان شارات، والصيرورة والحلم باختراق المدارات والمسارات كافة:

ما بين نهدين استحقا،
رقصة دموية
وضفائر،..
سكبت على حمم الوسائد
متعة الأنثى التي تشتاق،
أن يأتي الفرج.
ويقر صاحبنا،
بأن الصبر مفتاح الفرج
.. ما بين حلمين،...
استراح محارب،
زهر تكدس فوق كفيه المضمختين،
ضوء صاعد،
جبل تضاءل،
مثل عصفور تسلق غيمة،
وأدته في أحضان جبهتها الأليفة،
ثم أرخت دفأها الشتوي،
فانهمر الغلال.
ما بين سنبلتين،
واصل مهرجان الحب،
صوب الخندق الموبوء بالحمى،
وأصحاب الكياسة،..
والجلال. (5)

في هذه الشعرية فضاء متفرداً، فيه يبتهج الوعي المعرفي بما وصل إليه، ويطمئن إلى تجليات أفكاره، والعلاقة بين الذات والفكر علاقة رؤيوية، كأن الفكر ربان الدفة، وكأن الذات وسيلة الوصول، توصلنا إلى آفاق مفتوحة المدى: تعانق الخطابات والاحتدام الداخلي في النفس، واصطراع المفارقات، في الكشف عن نزوع إلى إنجاز الوجود في الكون والوجود في الحياة. هنا ينزاح العارض والطارئ في الحياة، ويقترب أكثر فأكثر من عين اليقين.

ومن ثم يكون لها معها سبيلاً واحدة، متجاوبة في المدى المنظور عبر الآني وعبر الديمومة الخالدة. نجد هذه الشعرية بحثاً عن الخلود، فجاء النص الشعري ليقدم أحوال

الطموح والسعي، وكان التحول حصيلة التفاعلات في الذات المعينة، فإذا الانقشاع والانتشار، وإذا النص الشعري حاملاً لواء التفرد؛ قدر لوعته إلى لذة الكشف والمنازلة والمناولة:

لقمان لا يخفي تبدل لونه القمحي
حين يدس تحت الإبط،
نصف زجاجة،
تعطيه صفو الروح،
موالا.
..،
يذكره بوجه كالحليب. وبصدر سيدة،
تطل، كالحمامة،
تستحم بنشوة الإفراج،
عن صبح تثاءب،
مطلقا عنقوده الشمسي، (6)

لقد أخذت أسبلة الشعرية على عاتقها مهمة التواصل بين الماضي والحاضر، وسبيل اللقاء مع المستقبل. فإذا المعاناة الكائنة في الماضي في طريقها إلى الحاضر، لتكون تحولا نحو الانفراج والسلامة عن طريق الحب. هكذا يكون للقول الشعري فعله، حيث يكون الانخطاف نحو النور هو غاية الغايات، لكنه أمر لا يتم إلا بواسطة المعاندة والمعاناة، للتحول الآني باتجاه التحول الدائم ولذة الاختراق قائمة، وإن غشاها ما غشاها، فهي واثقة من خيط رجائها، ناهدة إليه، عملاً يتعرف إلى الأسرار ويتوق إليها.

وذلك عبر الاحتدام ومن ثم التقرب والتجلي، والتناقض والتضاد في باطن الحقيقة، ومن هذا التشاكل والتمازج، والوضوح والغموض يكون العذب والعذاب، والمجون والقداسة. وهكذا يسلط الشعر قواه الخارقة في التحول، لتتكون اللوحة المشهدية كبيرة في التجسيد، حيث نرى الديمومة هي الملمح العام والهام، الذي ينشده القول الشعري.

غنت له عينان،...
لؤلؤتان،...
أفرغ شحنة أخرى،
تورد خده المعني..
أفلت من حصار الوقت،
للوقت المحاصر،
...
والرؤوس المثقلات،
بخمرة العيد الأخير.
واليوم عيد للهوى العذري،
والغزل ينساب،
.. سبحان من جعل المدينة قبلة
صلوا على " شفالها "
وعلى ضفائرها،...
يقام المهرجان،
وأحلم أوسع فسحة
للبوح، من هذا الدخان. (7)

القصدية في هذا النص الشعري ترمي إلى تقديم أحوال تنال الحبيبة: في القرب وفي البعد، في الحضور والغياب. هكذا يحتمي النص بفكرته المتمكنة من كنه ذاته؛ فإذا الدخيلة الجوانية في علة حبها زاحفة نحو سر توجهها وتوهجها. يقدم النص الشعري لدى محمد مقدادي ألق الشغل الفني من ضمن رموزه، وتأسيساً على منطلقاته الجوهرية، الماثلة أمام الرؤية، والمنخطفة نحو المطلق.

كما تقابلنا الدرامية والملحمية في نشوء هذا النص، من تلك النزوعات نحو الديمومة كحقيقة ساطعة، في تألقها وتعانقها وذوبانها في أفق مطلقها. ونجد المنجز في هذا النص الشعري مشدودا نحو التكثيف والإيماء والدهشة، ويؤكد على أن العشق نشيد تواصل بين عاشقين، كما نجد التوق للآخر قوياً جداً، مكنته متعة الحضور من أن يبدد غربته، وأن تستغرقه اللحظة الأبدية.

فاخرج إلى صحرائك الأولى،
كقديس،
تقاسمه العناكب،
وزاده اليومي،
أو شهواته الأولى،
لحضن دافئ،
ويد،

تداعب شعره الجعدي،
فوضاها،
فيلجمه الذهول.
أخرج..
وكن زمنا يسافر باتجاه واحد،
حتى يفر الليل مندهشا،
ويكتمل النشيد. (8)

يرتكز بناء العلاقة في هذا النص الشعري إلى معطيات اللحظة الراهنة، فهو بنية علاقة بعد أن تم التواصل، حيث تبدو غربة الذات عن الآخر أمراً قائما، ثم تأتي الرغبة بلقاء الآخر، لتطيح بهذه الرغبة، التي كان مقدرا لها أن تأخذ صفة الديمومة لكن التواصل أخرج الغربة من مكمنها، ووضعها على مرأى من الواقع. وإذا التواصل هو البنية الأساس لفعل الحضور في الوجود القائم. إن هذا التصور الذي أفرزه النص الشعري، يندرج في إطار العلاقات المتشابكة، التي تفرزها الذات الشاعرة، بينما تستقبلها الذات الأخرى بانكماش تام، حيث تستفز أعصابها ما بعد لحظة التواصل. كان أساس العلاقة هو الحلم، وعندئذ تستمر الغربة في حضورها المستمر. وهذا الحال قاد الشخصية إلى موقف الانفعال والتأثر.

رحلة تتواصل:
قيد... ويد.
وصد... ورد.
ولكن آخر ما تبقى،
من العمر... مد.
وآخر ما تبقى من القلب،
سوسنة تحفر الصدر،
تصعد سلمه،
خطوة... خطوة،
ثم تستقبل الضوء،
مرآتها حجر...
وفي صمتها ثورة تستبد.
إذن،...
آخر ما يتلاشى،
من الدم.. وعد
وآخر دمع،
إذ انكسر الكأس قد يسترد
وأول زهر،
يفتح في الجرح ورد. (9)

يتحسس هذا النص الشعري اللغة في دلالتها، وكذلك في توظيف التعبير، أو ما يعرف بالانزياح ويمارس النص ما يشبه الطفولة الأولى؛ راكنا إلى وعي لغوي يستشرف الثنائية، ثم يتوجه إلى الفردية لتمده بمنحى دلالته أو دلالات، هي أنصع في إشراقها وفي إشراكها التداخل بين الإيحاء وبين ما يمكن أن يكون. وحداثة هذا الشعرية التي أتحفنا بها الشاعر محمد مقدادي، تستفزنا منذ الإشراق الأول للبناء الشعري، حيث نجد حالة من التلازم لها ديمومتها، قادرة على البعث والانتشار.

وفي هذا الأمر يتفاوض البنيان اللغوي مع دلالة المعنى؛ ليؤسسا مملكة معرفية واحدة، فيها من التوازي قدر كبير، وفيها من التواصل قدر أكبر. تحيل على وعي الشاعر اللغوي، وعلى مدى قدرة شعريته على التجدد والتمدد، والانحياز نحو الحياة، ليمدنا بوعي التحول إلى الحياة بتفرد متغير. أما الحيوية التي استشرف المتن آفاقها، فإنها مؤسسة على شعرية الموقف والحلم والدهشة.

الألم والأمل.. الوطن الجريح وعطش الأرواح

ارتبط إحساس الشاعر بالاغتراب، حيث انكفأ على نفسه يخاطبها ويستجلي مكامنها، معبراً عن أخيلة ورؤى أثارت فيها الشوق إلى الموطن والوطن، واستحضاره والحديث إليه هو إلى المناجاة واللوعة والاحتراق أقرب، فيتنزل منزلة القلب والروح والكبد. يمتزج فيها الخيالي وتختلط الذكرى بالحلم والماضي بالمستقبل؛ اختلاطاً يكشف عن اضطراب الشاعر بين أمله وألمه، والخوف من صعوبة تحقيق حلمه في وطنه. ولكن الإحساس بالغربة والحنين يظلان متصلين بالمكان، وبما يحمل ذلك المكان من الذكريات

والأحاسيس والمواجع والفواجع. وهي ذكريات يثيرها فيه مشهد أو موقف، فتأخذ ذاكرته عبر التداعي نحو وطنه بما فيها من شحنة وجدانية. نجح الشاعر في الحنين إلى وطنه يربط بين ثلاثة أقانيم: الوطن والولد والقلب/ الكبد/ الحب.

قلبي على بلدي.
والقلب زيتونة.
أغصانها كبدي.
وأظل محزونة.
قلبي على بلدي.
والقلب لا يصدأ.
وأقول يا ولدي.
إياك والمرفأ.
فالعشق معضلة.
والجرح لا يبرأ.
إلا بعاصفة.
تفنى ولا تهدأ.
إياك يا ولدي
أن تترك الخندق. (10)

ولعلنا لا نخطئ الصواب إذا ذهبنا مع الشاعر إلى أن علاقته بالوطن؛ علاقة النموذج الأصلي المتصل بالشوق إلى الأصول المرتبط بالعود الأبدي تنبني على هذا الأساس، أساس السعي إلى التحكم في الحال والمآل وقهر فعل الزمن. ولعل ذلك الشوق لم يكن ليتأجج في نفس الشاعر، لو لم يلمس ما بين ذلك الماضي البعيد السعيد والحاضر القريب الشقي، الذي نزل بالوطن من تنافر وتناقض وصراعات.

كما أن ذلك الحنين لم يكن يدفعه إلى التعلق بتلك الأصول، لو لم يقف على ما طبع حاضره وحاضر الوطن من ترد وفساد؛ بعدا به عن المنزلة التي يرى أنه حقيق بها. فلا عجب أن رأينا الشاعر يلوذ بذلك الماضي السعيد ماضي الوطن، فيحيي ذكراه في قلبه النابض بالحياة مهما شاخ عمر الزمن/ الوطن، ويتغنى بما كان له فيه من هناء، ويبكي حاله وما أورثه ذلك الحال المزري من شقاء. هكذا يكون شقاء الإنسان/ الشاعر من شقاء الأوطان، وبقدر ما يحمله الشوق إلى العود للأصلي، وإلى ماض سحيق يحمله إلى مستقبل وغد مشرق وشيك، إنه يعود إلى الأرض والوطن محترقا محترقا، ينشد العود والبعث.

حتى يشيخ البحر
وعيونه تغرق
في حلقه الأزرق.
فالحب أن تمضي
في الأرض مشتعلا
وتعود ثانية
في رحمها.. تخلق. (11)

وهكذا نلاحظ أنه استقر في وعي الشاعر أن ما آل إليه الحاضر/ حاضر الوطن من تدهور، لا بد مفض إلى الضياع. فالوطن محاصر بأساطيل الوصاية. فيعقب ذلك كله انبعاث؛ انبعاث العنقاء من تحت الرماد، يكون الحجة الساطعة على انتصاره على فعل الزمن فيه، ودليلاً بيّناً على قهره للواقع وواقع الوطن المزري، الذي يرزح تحت نير القهر. وفي انتصاره على الزمن الخطي وفعله وعلى الديمومة وما يستتبعها من كدر، شوط عظيم يقطعه الشاعر ومعه الوطن، في استرجاع منزلته وكبريائه المفقود.

والحق أن هذا الانبعاث ليس سوى تعبير عما يختلج في نفس الشاعر، وفي نفس الإنسان/ المواطن العربي، في الرغبة أن يتجاوز زمن الانكسار، وأن يحيا في وطن وزمن مقدس ينبعث فيه بكليته وشموله؛ زمن الانتصار والخلود لا يجافي منزلته وكرامته الإنسانية. وهذا تصور يمكن الشاعر من الإفلات بخياله من ربقة الزمن المكتنف حياته، ومن الإفلات من الإحساس بالفناء. فيكون هذا الأمل/ الخلود مبدأ يحمي المجموع/ الشعب من الإحساس بالقلق، والخروج من الظلمة والظلم الذي يلف الوطن، وميلاد الأمل من الألم، وميلاد أغاني الفجر الجديد بعد ليل الصمت الطويل.

وأغنية تفر إلى ضجيج الصمت،
في وطن قفار.
عشب،
تضاءل في الجدار.
ومسافة أخرى،
تعمقها المسافة بين قلبينا،
إذا انعدم الخيار.
وتواطؤ،
أسموه ذ في لغة التقهقر -،
مسربا،
يفضي إلى بدأ الحوار...
تيه على تيه،
يزف لك البشارة،
هل غزتك جراحك الأولى، وغاصت في انتظار القادمين؟
أم صاحبت،
خطواتك، الإعصار
فازدهرت على الأمواج أكداس التشرد،
أو نداءات التمرغ في الوحول.
لم يعرف التجار أن مسافة أخرى
ستنتظر القوافل والفحول. (12)

وبذلك نتبين ما بين النموذجين الشاعر/ الوطن من متين الصلة، ونتبين أن شوق الروح والبكاء على الوطن، فهو أعم وأشمل في هذه الشعرية. ولا نبالغ إذا قلنا أنه يحتويه بين أضلعه ويضم عليه جناحيه؛ فالوطن الذي يأمل أن يراه سعيداً، أضحى ذكرى يلتمع بريقها، تأخذ على الشاعر أقطار نفسه. ولكنه لا يجد من سبيل إلى استعادتها إلا عبر الرؤى والصور الشعرية، فتتشكل وتتخلق كينونة ووجوداً، وتنصهر فيها جميع العناصر، فتنبق عن خلق جديد يحملنا على أن نرى الكون/ الوطن، في ذياك وعالم الخلق المتواصل. وهو عالم يضمن فيه إدماج بالغ الأهمية في الزمن النموذجي/ زمن الوطن المقدس، بعيدا عن زمن العهر والتقهقر والخذلان والعمى. فهذا الوطن أضحى مملكة آيلة للسقوط، وطن في مهب الريح، إنه في وهدة الموت وفي براثن العجز وفي زمن الهزائم. إنه زمن المناورات والمؤامرات والتراجعات والإخفاق والاسترقاق.

هذا صليل الريح،
تقصف راية الإخفاق،
والأوراق غارقة في فضاء " السلم "
من يمشي على خفين من صدف،
ويشهر سيفه،
متحرفا لوليمة تمضي إلى ذات السياق.
هذا زمان " القودنات " فمن يصلي تحت سارية،
تؤذن للسقوط إلى براثن عهرها،
هذا زمان للزناة
وفيه كل ربيبة
تمضي إلى " عرابها "
وتخيط مئزر عفة
وتقول: إني والعفاف على وفاق
فلأي مزبلة،...
نساق؟ (13)

هكذا يحمّل محمد مقداد شعريته معاني التغيير والنضال والثورة، فيجعل من الكلمة صرخة مدوية في وجه الظلم، تلك الصرخة التي تزلزل عروش الطغيان وتقاوم الضعف والهوان، وتدمر الاستبداد وتعلي من قيم الكفاح والحرية، والثورة على الظلم والفساد. هكذا يكون الشعر أو لا يكون؛ يحرك السكون ويلهب بواطن الصدور لتغلي وتفور وتثور، ويدفع إلى اليقظة والمقاومة. فهو يرسم خارطة الطريق أمام الأمة، ويدل عليه فيرتفع سلوكاً واقعياً في الحياة. فيكون رائداً لا يكذب قومه، ورائد حق وخير وجمال. وهكذا تشكل شعرية ديوان "أحد..أحد" وحدها جبهة مواقف ومواجهة، مفجراً لينابيع الحرية وجداول الجمال وخمائل الحق.

لقمان الحكيم.. في زمن الجنون.. والفظائع والفجائع

إذا ما أمعنا النظر وأجلنا الفكر في تلك الرغبة التي تعتري الشاعر محمد مقدادي، الرغبة في العود الأبدي لرحم الوطن والنفخة الأولى في التكوين والخلق، رأيناها على صلة وثيقة بالإحساس بالواقع الفاجع بتعاقب الزمن تعاقبا لا مرد

له، وبالرغبة في قهر فعل الزمن الموبوء، زمن الانهيارات والسقوط والموت البطيء. وكذا الرغبة في معانقة الخلود، أي الرغبة أن يحيا الشاعر زمن انتصارات الوطن. فيلجأ إلى تكسير الزمن والبحث عن " اللازمني "، أي إلى الحلم والخيال والرؤيا والهاجس الأسطوري، الذي لا تخبو له جذوة، يلجأ الشاعر إلى شخصية " لقمان الحكيم " يسترفد منه الحكمة في زمن الجنون. ذلك هو الإطار الذي يتنزل فيه الشاعر للتعبير عما كان يجيش في صدره من رغبة في التعالي على الزمن، والحصول على بدايات جديدة وبداية النهاية لكل ما هو قائم، فتغدو القيامة والبعث إعلانا أو تشكلاً مسبقاً لخلق جديد في المستقبل.

لقمان،...
ماذا خبأت عيناك،
في عصر اندحارات العواصم،
وانهيارات السقوف؟
أنظر،...
في السنوات
والزمن البغي،
فمن تطوقه أساطيل الوصاية،
يشتهي أن يعتلي سيفين،
من نارين، أو،
شفتين قاحلتين
في وطن يقيم على دروبك،
ساترا من كبرياء الجرح،
تذكرة التشرد. (14)

تنشأ الدرامية في هذا النص الشعري الذي وظف زمر " لقمان الحكيم " من حالين غير مستقرين: حال الغربية والتغريب بقوة المطاردة والملاحقة، لإثبات موطئ قدم لشخصية مسكونة بحب الوطن، تعاني ويعاني معها الوطن حالات القهر والاستلاب حتى غايتهما القصوى. وعلى الرغم من اليأس يرد جناحيه القويين الكبيرين على فضاء النص الشعري، وعلى الرغم من أن النظرة السوداوية تعمم نظرتها على سائر الأحوال والمعالم في أرض الوطن، وعلى سلوك ذات الشاعر المتمردة.

فإننا نجد طرفاً من التمرد يتجاوز حال اليأس، بل يمضي إلى غايته من التمرد على لسان "لقمان الحكيم"، حاملا تمرده شارة ودلالة على وجوده، وأملاً في التغيير والتنوير والتثوير. وقد جاءت هذه النزعة الدرامية في كون الرمز/ لقمان الحكيم، يشكل وعاء من المعرفة والحكمة والعارف بالأحوال والمتغيرات، فيضع حكمه القديمة البليغة؛ بمثابة علامات وشارات وتنبؤات على خارطة الطريق.

لقمان
أفرغ ما لديك من التوتر
وانتزع قدحا،...
تعتق ماؤه،
في أغنيات الذاهبين إلى المطر.
دارت عليك دوائر " النظم " الرديئة،
فاستقم ما استطعت،
وابحث عن هويتك القديمة،
في رداء علقوه
على جدار الموت،
في صحف تجملها بيانات " التقارب "
والتلاعب،...
والركوع.
يا قلبك الموجوع. (15)

يتقمص الشاعر محمد مقدادي شخصية رجل الحكمة والمعرفة/ لقمان، يقدم خلاصة تجربته وعصيرها، ممتعضا وحانقا ومتمرداً على الحال والأحوال التي آل إليها الوطن. ثائرا في وجه هذه الظروف التي فرضت على الأمة السكينة والاستسلام، فينبري للدفاع عن الوطن، مستغلاً ما في يده من الحكمة والمعرفة، المستنتجة من معطيات الواقع وبؤسه وانهياره.

يحاول قدر الإمكان أن يفرض إنسانيته ونزوعاته التحررية والثورية؛ على الكون والوجود وواقعه العربي. إننا إذا اعتبرنا الكلمات رموزاً وإشارات ودلالات إلى الواقع، فإن هذه الشعرية تعبر عن مدى فظاعة

الواقع العربي وتشرذمه وانسحاقه. إنها شعريات المقاومة تدعو الشعراء كافة إلى ما يعرف بـ "ثقافة المقاومة". وقد انطلق الشاعر من موقف وعيه بالمستقبل، فاتخذ من شخصية " لقمان " قناعاً؛ في رفضه للواقع وعدم مهادنته له. وذلك لأن الشاعر يحلم دائما بواقع أفضل منه، فهو يريد أن يحول الواقع إلى حلم، والحلم إلى واقع، والواقع فضاء للتغيير والثورة وهكذا.

في أي قافلة تصب رؤاك يا لقمان،
يا هذا المشاكس،
يا عصي الدمع،
يا شفقا،
يحد الليل ممهورا،
بخيمته اللصيقة، لانحدار القلب،
صوب، ملاعب الأطفال،
هوذا انفجار سافر،
في وجه صناع المحاور،
... يا أيها الشعراء
في " الغور " موعدنا
والغور..بوابه
تحلو به اللقيا
ويعز أحبابه
إن ضاقت الدنيا
سندق أبوابه.
وبصدره نغفو،
ونرد ما نابه. (16)

مفهوم النبوءة عند الشاعر محمد مقدادي، يدل على وعي وتراكم معرفي، وخبرة بالموضوع وبالرمز الذي يوظفه، وينطوي على رؤية منهجية رائية. فهو يوظف في شعريته مازجا بين حكمة لقمان الحكيم، ونبوءة "المسيح عليه السلام"، وهو يكلم الناس في المهد صبيا. وهذا الفهم الواعي والذائقة الفنية الجمالية، تتبدى على مستوى الإبداع الشعري. استدعى الشاعر رموزه من التراث ليسقطها على الواقع، فهو يقوم برصده ورؤيته رؤية مباشرة.

وهذه العودة تتم بطريقة محددة هي اختراق الماضي، لكي يصل إلى الحاضر استشرافا للمستقبل، ينطلق الشاعر من رؤية ناضجة حول الشعر؛ في جوهره ووظيفته الحقيقية التي ينبغي على الشاعر أن يقوم بها. فالشعر في جوهره هو إعادة اكتشاف بالعالم المحيط بالإنسان، ثم إعادة بنائه كما يجب أن يكون. وهذا الواقع عند مقدادي ينحصر ليشمل الواقع المزري والمنهزم والمتخاذل المحيط به. ولهذا يعلن عن فظاعة هذا الواقع عبر أقنعته ورموزه التي استدعاها حاضرة ناظرة من التراث.

يتكلم في المهد،
ويرحل،
حتى آخر كابوس،
في هذا الوطن المستوفي
كل شروط النعي.
فلماذا يا لقمان،
تواصل هذا النأي؟
هل كنت شقيا؟
أم راودك النخل المعطوب ،
فصرت على مولاك... عصيا.
قل يا " لقمان"
وعليك أمان الله إذا أخلصت لدي القول
وكنت لهذا العرش صفيا.
وسيورق فوق جبينك غار،
أو أسقط هذي النقطة من فوق الغار،
فتصبح نسيا منسيا. (17)

فالشاعر كما هو واضح؛ شاعر ذو قضية وشعرية، وقضيته مرتبطة ارتباطاً شديداً بأهله ووطنه وأمته. يبدو أكثر التصاقاً وقرباً من الناس في الوطن، يعبر عن همومهم ويجسد نزعات التمرد الكامنة في أعماقهم، وينفعل بالأحداث ليطرحها في شعريته. وسوف نمضي لنكشف عن هذا الأسى الذي يسطر على أرجاء الديوان، إنه النغمة الحزية التي تطل من معظم قصائد الديوان. والمقابلة بين الماضي الجميل وبين الحاضر الأليم؛ هو القاسم المشترك بين قصائده. والتذمر في عالم محمد مقدادي مرتبط بالعذاب، الذي

يمثل جذراً يقوم عليه الإبداع. يرى في هذا الزمن زمن الخواء والضياع والتيه والخسران المبين، وأننا فعلا خسرنا رهان الحياة. إنه زمن الموت والحصار والنعي، والمشاريع والآمال المجهضة، والفرح المصادر واليأس والعبث الكامل.

لقمان... يقرأ نعيه ليلا،
فيهدأ لحظة،...
ويجيء، من يعطيه إذنا بالخروج.
وطن يحاصره،
وكون،...
مثل سم الخياط،
يضيق ملتحما بروح لا تسافر،
أو قطار،
لا يؤذن للوصول.
وطن،...
ويشربه الذبول.
لكأنما لقمان، يفرح،
مثل طفل فاجأوه بدمية،
وبقطعة الحلوى التي حرموه إياها،
لعمر، لاحق،
منذ احتوته براءة الألوان،
وهو يسير مندفعا،
لغايات،
من الفرح المصادر،
حاملا سيفا ويضرب في الهواء. (18)

إذن هو زمن الخواء والصقيع المريع واليباب والخراب، والموت المجاني الذي يخبر عنه نبي الحزن الشاعر/ لقمان الحكيم. إننا نصرخ ولم يعد صراخنا ينطوي على أمل، إننا نصرخ الآن في فراغ وفي تيه عقيم. ولعل الشاعر محمد مقدادي أول من نبه إلى هذا الخواء الروحي من شعراء الجيل الراهن وشعراء الحساسية الجديد. يمضي فيمثل لهذا الفراغ تمثيلاً شعرياً، فيختم ديوانه " أحد.. أحد " في شكل سردي لصور ولوحات رمزا للجدب والخواء واللاجدوى. والحق أن الرؤية السائدة في هذا الديوان رؤية متشائمة، فيها من الغربة والوحدة القصوى، لا نكاد نلمح فيها بصيصا من الأمل إلا القليل القليل: فالقلب إذا رف بالحب حاصرته الأنواء، والشاعر إذا وثق بشيء خانه، والزمن الماضي الجميل تولى ولم يخلف إلا الرماد. إنه زمن الويل والعويل والثبور، والمصير المدجج بالموت في كل مكان، إنها مشاهد القيامة الآن.

لقمان،...
هيئ للقيامة جولة،
تمتد حتى آخر الطلقات،
والقتلى... يعرش في محاجرهم،
صنوبرك الشهيد.
هيئ بكاءك يا نبي الحزن،
... فاصبر على ما قد أصابك في كبد.
... فالموت حق،...
والبعث حق،...
والموج رفض دائم، للجزر،
إن عز المدد.
... إني لأقسم،
باسم من دفنوه مشتعلا،
بأحقاد الصلافة
والجلد.
وبوالد،
وما ولد.
أحد... أحد
أحد... أحد
أحد،... (19)

وفضلا عن ذلك فإن شعرية ديوان " أحد.. أحد "، تدل على منحى آخر في شعر محمد مقدادي، وهو الاتجاه الذهني أو الاعتماد على الذهن في تشكيل التجربة الشعرية. وهذا الاتجاه يشكل إحدى الظواهر الهامة في شعرية الحساسية الجديدة من شعراء اللحظة الراهنة. فالخاصية الذهنية التي يوسم بها شعره، تعني ما تعني أن الذهن يمثل مفتاح القصيدة، أما الحواس فتملأها بإبداعاتها المنسجمة.

ففي هذا الديوان يعطي الشاعر أولوية لنوع من التخيل ينزع أكثر نحو الذهنية في الإبداع الشعري أكثر من العاطفة. وإذا كانت أغلب قصائد هذا الديوان تكاد تخلو من الأنا الذاتية، فإن المضمون هنا عبارة عن

فكرة مجردة، يعبر عنها؛ بطريقة تستغل ما في اللغة من سحر وبيان خاص وحكمة بليغة. كما أن هذا المضمون ليس شخصياً انطباعياً، وإنما هو رؤية خيالية (فانتازيا) شفافة، تتخلق إزاء ظاهرة كونية معرفية، يتجلى ذلك في استثماره وتوظيفه للرموز التراثية وإسقاطها على الواقع، جاءت أحياناً في تشكيل ذهني تجريدي مركب؛ أو ما يعرف بشعرية الحضور والغياب.

صفوة الكلام في ديوان " أحد.. أحد "

يحقق محمد مقدادي في شعرية ديوانه " أحد..أحد " رمزية " السندباد " في حله وترحاله، يركض باتجاه الجزر والضفاف، والشموس الباسمة والواعدة، تحرضه الذكريات والآمال في الانتصار والنجاة في الإبحار. شاعر مسافر أبداً يثيره الحلم للوصال، ويبعث مشاعره من الرقاد إلى السهاد والعناق، طفلا فوق أعشاب البراءة. روح تحترق في الجوى، وقلب طواه الهوى، وعذاب البعاد، ينادي ولا يجف النداء. سندباد يجتاز البحار، ويصادق المراكب

المسافرة ويحاور الشطآن والمرجان، والغيوم والأنداء، ويبحث عن أرض الأبرياء. هذه االتجربة في حنين الروح تظل مأوى الشاعر، فهو في حنين دائم، تشوق وتشوف ولهيب مستعر، ونداء وصدى ورجاء حلمي وردي.

كما يجسد رمزية " لقمان الحكيم " ينثر حكمه وحججه البالغة، فتغدو في هذا العالم المجنون قبض الريح. ويجسد أيضا رمزية " سليمان الحكيم " يعلم الطيور الغناء، ولكن في بعض الغناء بكاء وفي بعض البكاء غناء. فكيف تتوافق الأضداد في روحه؟ وكيف تنسجم في أعماقه مشاعر الألم والأَلم. وعلى الرغم من برودة الكون وصقيع الزمن، وانسحاق العالم تحت الواقع الحسي المادي، تنصهر روح الشاعر بشتى الانفعالات. ويتجاوز حدوده وسدوده، وينشد عالمه وحده " أحد.. أحد "، ويشيد عالمه على حافات الكون المسكون بالحلم والحب والبراءة، والذكريات الجميلة والطيور الشادية، والأحلام الوردية والأماني المورقة المزهرة. وينجرف نهر الحنين في مواجهة الجدران الصامتة، وتهدر الروح وتسيل الذكريات وتتفجر الذاكرة.

هذا الهاتف الروحي في معبد الشاعر ووحدته " أحد.. أحد "، يلاحقه ويتعقبه ويفنى في أثره، غير مبال بما يحدق به من أهوال. وهذا النداء أو الهاتف الروحي، أو ينبوع الذكريات يشكل حياة الشاعر محمد مقدادي. استطاع أن يخلق معادلاً موضوعياً من أحلامه ومشاعره الرقيقة، ينسج مرة أخرى صور البراءة التي اغتالها الزمن. وهو يحاول تغيير الواقع/ الوطن، وإضفاء جماليات الروح المشرقة؛ على روح الأمة في سباتها وليلها الطويل ومحنتها، ليستنهض الزمن العربي ويستعيد الإنسان إنسانيته. يحلم الشاعر بمستقبل لوطنه خال من الحصار والدمار، خال من الفجائع والفظائع.

*** ناقد جزائري**

الى أناي الكبيرة

سميح الشريف *

أنا الوطنُ المقدّسُ لا الترابُ
وما كان الجمادُ هوايَ إلاّ
إلى اليعربيِّ يحملني مداه
فإن أركبْ غواياتي بِجهلٍ
وإن أُنسَبْ فمن خلقي جذوري
مضوا كالماءِ يُخصِبُ ثمّ يُزكي
وقد دمعتِ السماءُ أبي رسولاً
مشتْ من تحت رايته سلاماً
هي الأرضُ الطهورُ تحتي رِكاباً
وما كان اغترابيَ عن مكانٍ
يُساكنني وشاهدُه غيابي
وحين صنعتُ من ذهبٍ مجيئي
أتاني تخطفني من غيابي
وتُدنيني إليكِ فلستُ إلاّ
أعود إليكِ أنتِ ، فهل مكاني
ويُسكنني لقاءٌ أين منه
بشيرِكِ ليس لي حُلُمٌ عليه
أعودُ وحاضري شَحُبٌ بجيبي
وحسبي من زمانٍ ليس يُرجى
وما ذكرى ، أوائلُها عِذابُ

وطلقُ يدي الذي هبَّ السرابُ
بما كَرُمتْ به الخيلُ العِرابُ
ولليعربيِّ ما حمل الكتابُ
لها عزُّ النفوسِ المُستطابُ
حفاةٌ ، حيثما وطِئوا أنابوا
ويبطشُ من مراقيه السّحابُ
وما تعصو السماءُ له يُجابُ
فوارسُ لا تزِلُّ بها الرِّكابُ
وتُوّجَ هامتي البحرُ العُبابُ
ولكن كان فيه الاغترابُ
ويحكمُ لي وشاهديَ القِبابُ
وسيفي ، فالذي صُنعَ الشّهابُ
فإنّ العمرَ يخطفُه الغِيابُ
كأقرانٍ غزوا قبلي فغابوا
مكاني ، والرِّحابُ هي الرِّحابُ
لقاءُ السيفِ يحضنه القِرابُ
تسارعني ، فأشربُها الشبابُ
وأمسي فوق مكتبتي كتابُ
له إلاّ بذاكرتي إيابُ
وفي التي أواخرُها عَذابُ

كأني بين يقظتِها وحُلمي ... أَسيرُ هوىً أمانيه لِعابُ
تباكرُني كما الغيْثُ الأماني ... وتَضْحى وهي في عيني سرابُ
ويُخْجِلني زمانٌ أنتِ فيه ... وفيْتِ ، وخاننا فيه الصِّحاب
أعودُ ، وفي تراب الأرضِ جَذْري ... له طَلْعٌ براعِمُه رِطابُ
وفيها من دمِ الأَجدادِ وهْجٌ ... كأَنّ بريقَه التِّبْر المُذاب
دمٌ ، لا يغتذي منه فؤادٌ ... به يُغْري عشائرَه الذُّبابُ
أفاخِرُ مَنْ ؟ وما بيني وبيني ... وبين أخي وبين أبي حجابُ
وما نَكستْ أَسِنَّتَها تميمٌ ... ولا تركتْ تَناوُشَها كِلابُ
وتسأَلني المعالي عن مكاني ... وأَسْأَلُهُنَّ ربَّةُ مَنْ ربابُ
هي الدُّنيا حواضِرُها تراني ... بما أنا فيه مُفْتَخِرٌ أُعابُ
وأُنكرُ حيثما وجَّهْتُ طَرْفي ... عُروبةَ ما أرى لولا الخطابُ
ينامُ الذِّئبُ فينا ثمّ نشكو ... بأنّا سوف تأكلُنا الذِّئابُ
لنا وطنٌ نعيشُ به رَعايا ... وشعْبٌ قد أضلّتْه الشِّعابُ
وما هذي الرؤوسُ الشُّحْمُ إلاّ ... أباطيلٌ ، تنوءُ بها الرِّقابُ
وقاماتٌ حناها القهْرُ حتى ... يُريبكَ خَلقُها ، لولا الثِّياب
تُسيِّرُها كما الأنعامُ جُرْداً ... قياداتٌ بما أثمتْ تُثابُ
لها من عُقْمِ هذا الدهرِ فينا ... بقاءٌ ، يغتذي منه الخرابُ
وأَيْدٍ في الوقائعِ قاصراتٌ ... وألْسِنَةٌ ، إذا نطقتْ كِذابُ
هناكَ الدّوْلةُ الصُّغرى تراباً ... يسير بها الى الكُبرى استلابُ
وللأعوان في العُظمى رجاءٌ ... لماء وجوههم لو يُسْتجابُ
ففي العظمى على الأرضِ احتسابٌ ... ولكنْ مِحْنَةُ الكبرى الحسابُ
أُعاتبُ مَنْ ؟ وقد صَيّرْتُ نفسي ... لهم إرثاً ، وما يُجدي العتابُ
فكلُّهموا معاويةُ بن هِنْدٍ ... همو ورثوا وهم عنه أنابوا
وما الشّورى على عَقِبٍ بشورى ... وكم يأتي من العَقِبِ العِقابُ
زمانٌ لم نزلْ منه نعاني ... مآسيه ، وأحلاهنَّ صابُ
تمرُّ بنا كأنّا لا نراها ... ونصْغُرُ ، كلما كَبُرَ المُصابُ
وتستعصي على الألباب فينا ... حُلولٌ ، من تهاوُننا ، غِضابُ

وما أعيا على الأَخطاءِ فَهْمٌ   ولكنْ مِحْنَةُ الخطأ الصَّوابُ
أناي إليكِ عن قوْمٍ أرابوا   فإني قد شُفيتُ بما أرابوا
إذا سَأَلَ الخطاةُ أَنِفْتُ منهم   وصمتي عن جوابهمو جوابُ
تركتهمو بأيدي سائسيهم   هنالك يرقصون كما الدِّبابُ
وعُدْتُ إليكِ أنتِ وفي إهابي   شبابٌ شاخَ في دمِه الشَّباب
وفوق سِباله ضحكت بكاءً   جُزازاتٌ أَضَرَّ بها الخِضابُ
وأبكاني هوىً لم أَقْضِ فيه   ولا طالتْ مغانيه الرِّغابُ
إذا أبصرتُ عيني خلتُ خمراً   علاها في مآقيَّ الحُبابُ
وهاأنذا أشيخُ به اصطباراً   وفَوْحُ الزَّهْرِ ثَوْبُكِ والإهابُ
يراكِ الروْضُ نادِيةً فيندى   ويَصْدى، وهو في فمِه الشَّرابُ
فأنتِ به اكتهالاً منه أصْبى   وأَبيضُ من غدائِرِكِ الغُرابُ
ويبدو الصُّبْحُ ، إمّا غبتِ عنه   ظلالاً ، حاكَ مِطْرَفهنَّ غابُ
فما لكِ في كمالِ الحُسْنِ مِثْلٌ   سِواكِ به يُحاكى ، أو يُشابُ
تَمَدَّيْ ، فالمدى جَهْمٌ عبوسٌ   بنى فيه جنائِنَه اليبابُ
وأَنْزِلَها بنيكِ ولا نَزيلٌ   بها إلاّ الأفاعي والضِّبابُ
هنالكَ ، تُكْمِلُ الأيّامُ عوْداً   دوائرَها وينْقَشِعُ الضَّبابُ
أناي لَئِنْ نعيْتُ إليكِ قَوْمي   وتاهتْ عن مغانيها الطِّلابُ
فلي بك دون هذا الدّهرِ دهْرٌ   تُنَبِّهني أغانيه الطِّرابُ
وصوْتُ أبي يناديني بعيداً   تُجَلْجِلُه على الأرضِ الحِقابُ
فما لأَبي سِواكِ إليَّ دَرْبٌ   وما لأبي سواكِ إليَّ بابُ

شاعر أردني

لنهتف للوردة:

موسى حوامدة*

لم نستطع تغييرَ العالم
لم نستطع لجم العدوان
لم نستطع وقف المجزرة
حسناً ..
لنفعل أشياء أفضل
لنهتف للوردة
سلاماً أيتها الحمراء كلون الدم
الفلسطيني
سلاما أيتها الزكية
سلاماً سلاماً وأنت تصمدين أمام
الجنازير
بأغصانك الواهية
بلحمك العاري
بأوراقك الغضة وسحرك البسيط
صرت وجهاً جديداً لاحتفالات
العشاق.
لم نستطع أن نشعل النار
في حطب المستحيل
لم نخرب هلامية الفيزياء
وانحياز الشر في عفن الأسطورة
لم نرفع أيدينا لنمسك غربان العدو
حسناً
لنمسح الغبار عن وجه السماء
لتظل سماء غزة زرقاء
فربما نحتاجها
لنضع أصبعاً في عين الشمس
ونفتك بخيوط الذهب الصفراء.
لم نُخرس قواربَ الشؤم من جهة
الماء
حسناً
ليظل بحرها أزرق
فربما نحتاجه قريباً
لنقول للماء كلاماً قاسياً
عن عزة النفس
ومسقط الرأس
ومعنى الوطن.
حسناً
سنستعير من الجهات غروبها
لنقنع الجريمة بفائدة الغروب
مضى وقت طويل
وهي تَصرع أرواحنا
و(عناة) لاهيةٌ عنا
مضى وقت ثقيل
والطبيعة صامتة تمارس التحديق في
جراحنا.
قتلانا كثيرون
لكنّ حياتنا قادمة
قتلانا وسيمون
لكن جيناتنا قادرة
رياحنا هيّنة
لكن إعصارنا مريض
ربما نَكشف له علاجاً في رماد
الأجساد المحروقة.
لم نقلع مستوطنات الشر
لم نفقأ عين الدمار
حسناً
لنفعل شيئا لترويض الحكاية
ليست الآفات شراً مطلقا
سينمو البرتقال هناك
سيكبر الناجون من المذبحة
سيكبر جرحنا سنة جديدة
لكننا لن نُقلع عن الأمل
لن نَقلع شجر الحنين لجبل الكرمل
لبحر عكا وسماء يافا
لتراب الرملة البيضاء
لن نقلع عن رؤيا السماء وفيةً
لعشاقها
حانيةً لبيوتها الأرضية وأبنائها
البسطاء.
حسناً
ستبقى الطيور لنا
الطيور التي ظلت تطير بعد خيانة
السماء
الطيور التي لم ترتجف من لعبة
الموت
الطيور التي لم تُخفْها الصواريخ
ولم تكسر أجنحتهَا الطائرات،
حسناً
لدينا متسعٌ من الوقت لتقطيب
الجراح
متسعٌ من الوقت لتشذيب التفاصيل
ستبدأ الحكاية من أولها
نرفع سقف بيتنا قليلا
نقرص خدَّ الهواء
فيرتجف الكون من جديد.

شاعر أردني

أنا أنتَ والبحر

لبنى محمد محاميد *

صمتٌ يترجمُ
كلّ أحلامِ الجسدْ
البحُر يصمتُ خاشعاً
وأنا وأنتَ
ولا أحدْ
الريحُ تصغي حين نذرفُ صمتنا
والبحرُ يكتمُ موجُه
ويذوب عند عناقِنا
قلق الزبدْ
عيناكَ تختزلُ النجوم بوهْجِها
والنورُ في حدقاتها
سفرٌ يعلمني الوُلوجَ
إلى الأبدْ
وأنا وأنتَ لوحدنا
والبحرُ يسجد في
رحابِ غرامنا
وكأنه الصوفيُّ
للباري سجدْ
الشّعر يسقطُ
من شفاهك لؤلؤاً
ويغوص في الأغوار
نوراً صافياً
كالدر في الأعماق
يسطع إنْ رقدْ
أملوحةُ البحر التي لمست فمي
أم أنها العبراتُ
من عينيكَ
حين تساقطتْ
وكأنها العقدُ الجميلُ
قدْ إنفردْ
البحرُ كلُّ البحر قيدَ أناملي
والموجُ كلُّ الموجِ
بين أصابعي
والبدرُ
حين البدرُأبصرَ وجدنا
أهدى عيونكَ حفنةً
من نورهِ
ثم إبتعدْ
يا ربُّ كيف البحرُ
أغرقَ قلبنا بمياههِ
والقلبُ من جمرِ الغرامِ
قدإتقدْ
لا موعداً لي
منكَ بعدَ اليوم
لا
لا موعداً للبحرِ
لا
فأنا وأنتَ وبحرنا
نحنُ الثلاثةُ
في جسدْ

* شاعرة فلسطينية

مرآة

حنان بيروتي *

وجدتُ نفسي أبدّل برنامجي اليومي وأنزل من الحافلة لأتجه دون تخطيط صوبَ باب الجامعة الرئيس، الجامعة التي غادرتُها منذ ما يزيد عن عشرين عاما مرّت مثل زوبعة، رجوتُ الحارس الذي سألني عن هويتي الجامعية باستغراب ظاهر أن يسمح لي بالدخول لأني كما لفّقتُ بلحظة ذكاء طارئة أود مفاجئة زميلة سابقة لي تعمل في قسم سكرتاريا اللغة الانجليزية بزيارة! ما أن دخلتُ الشارع العريض المسّيج بأشجار السرو والذي يظهر على شماله مبنى رئاسة الجامعة وعلى يمينه المكتبة بلون قرميدها القرمزي المميز حتى تدافعت ظلال تلك المرحلة ففي كل بقعة ذكرى ،وتصاعد الحنين كدتُ ابكي متحسراً على تلك الأيام، أيام الدراسة حيث لا هم ولا شاغل الا "الفاينل" وكيفية تمضية اوقات تضجُّ شباباً، اتلفت حولي لا أرى غير وجوه فتية غريبة ،ضحكات تفرقع ببهجة صافية لم تكدرها شوائبُ الحياة، لا يلتفت اليّ أحد، فكرتُ أن اختار مقعداً بموقع استراتيجي وأراقب، لكن سأبدو حينها وحيداً وغريباً فقررتُ ان أتجوّل علّي أستعيد بعض ألق الجو والإحساس، أنظر لكل شيء حولي، سرتُ وبدأ يتلبسني إحساسٌ عميقٌ بالفرح والارتياح، كنتُ أدرك بأنّه مزيف، لكني تابعتُ، أحسستني اعود طالباً تمنيتُ لو أحضن دفتر محاضرات و يسلّم علي أحد أيّ أحد أعرفه أو لا أعرفه، ونجلس في الكافتيريا نتحدث بأي كلام ونضحك لأسط سبب ونتصيّد الجميلات،تصطدم نظراتي بمرآة مثبتة على الجدار داخل الكلية، لم أستطع تجاوزها، أنظر لهيئتي... وجهي فقدَ نضارته وتسللتْ إليه خطوطُ الزمن وبانت تفاصيلُ التغضنات التي تواصل غزوها ،دققتُ أكثر، ثمة كرش يبرز بوضوح، لا بد أنّ المرآة مخطئة، ألم تستطع مجاملتي قليلاً؟ أحسستُها تقذف بي، ابتعدتُ عنها وأسرعتُ السير كأنّها تتبعني بنظرة ثاقبة لا ترحم، وجدتُ نفسي أجري كأني أهرب من عدوٍ غير منظور، أصطدم بشاب صدمةً قوية تهتزُ كفه الممسكة بكأس ويتراشق السائل الحارعليه، أكرر الاعتذار بصورة متلاحقة، لاحظتُ بأنّه يشبهني كثيراً عندما كنت في مثل سنه ، عجبتُ من تقبّله الأمر بكثير من الود:لا بأس! لا بأس! ويضيف بحزن:لا ترهق نفسك يا صديقي فهو أسرع منك على كل حال! قبلَ أن يغيبَ في الزّحام...!

*قاصة أردنية

قـريـة أبـي كـمــال

د. سليمان الأزرعي*

التقينا صدفةً بعد فراق سنوات.

قاللي: إنني أقيم قريباً منكم. ليس بين إقامتي وبلدتكم سوى بضع كيلومترات.

قلت: أين؟

قال: في قرية أبي كمال.

قلت: لا يوجد في محيط بلدتنا قرية بهذا الاسم.

قال: هي المرج. ولكن هذه القرية أصبحت إنجازاً باسم معمّرٍ فيها يدعى أبو كمال.

هكذا سمّاها النّاس، وهكذا سمّيتها.

قلت: ولكنَّ القرية انقرضت ولم يعد فيها سكان...

شرع صديقي بسرد حكاية القرية التي أعرف تاريخها وعائلاتها معرفة جيّدة

بحكم القرب والقربى.

قال: لقد هاجر جلُّ سكان القرية، إما إلى العاصمة ومدن البلاد الأخرى، أو إلى

أمريكا.

قلت: أعرف.

قال: بقي أبو كمال وعجوزه ومسنّان آخران وعجوزاهما إضافةً لي وعجوزي أيضاً

– وضحك عند ذكر عجوزه.

واصل: لا تضحك. لقد بتّ وامرأتي عـجوزين. فقد ظل الشّباب في العاصمة.

رفضوا مشروعي. أمـا أنا فقد اشتريت في الجبل أرضاً وبنيت بيتاً، وهـا أنذا

أواصل هوايتي في الـنّحت والتّعامل مـع صّخور الجبـل وأخشـاب الطّبيعة،

وأصبحت واحداً من مواطني قرية أبي كمال التي يبلغ عـدد سـكانها بالضّبط

اثني عشر مواطناً. هم من ذكرت، بالإضـافة لـي ولزوجتي. وكـذلك تـشكّل

الجاليات الأجنبيّة في هذه القرية ثلث مجموع السّكان. حيث يوجد أربع خادمات

آسيويّات يقمن على خدمة المسنين في البيوت التي ذكرت، فقد أحضرهن أبناء

القرية إلى أهلهم وعادوا إلى العاصمة ونسوا أنّ لهم أهلاً مسنين.

قلت: إذن، أنت في عزلة. لا يوجد قرية عمليّاً؟!

قال: هي كـذلك. لقد آثرت العزلة. قتلتني العاصمة. ولكنني أقيم في أروع مكان في

البلاد، وربّما في الدّنيـا. عليك أن تزورني وتحكم بنفسك. سأكون عندك غداً

صباحاً واصطحبك إلى قرية أبي

كمال.

تعرجت الطريق بشكل افعواني نزق بين الصّخور وأشجار الأحراش، وانتهت في ساحة ترابية محاطة بالمنازل العديدة، المتداعي منها والمتين.

قال لي: إنــّها بيوت خالية. لايدخلها إنسٌ مرةً أو اثنتين في العام. حيث يأتي أبناء

القرية من العاصمة في فصل الرّبيع ، ويتفقدون الكروم ويقومون بالصّيانة

اللازمة للمنازل تحت ضغوطات أبي كمال.. وأحياناً يعمل مع الجميع بيديه

رغم أنّه تعدّى المائة عام ويدعوهم للمزيد من العمل والصّيانة..

تصوّر.. لقد رحّب بانضمامي إلى قريته كما لو كنت مولوداً جديداً للقرية، وتابع بناء منزلي حجراً حجراً. وكان يشير عليَّ بتنفيذ أفكار لم تخطر لي ببال. لقد تفهّم مشروعي دونما شرح طويل، وأكّد لي بأنني سأعيش عمراً مديداً في أحضان الطبيعة. وسأعمّر كما عمّر عجائز القرية.. كان يتحدث لي بكل ثقة، وببساطة، ولكن بصيغة مؤكدة.

قلت له: الأعمار بيد الله. فقال: والنعم بالله..

صعدت السّيارة الطّرق التّرابيّة نحو قمة الجّبل.

بدا منزل الصّديق متربّعاً على القمة ومشرفاً.. تماماً على قمة الجبل الغارق بأشجار البطم والسّرو والبلوط. وعلى جانبي الطّريق المفضي إلى منزل الصّديق، تناثرت الصّخور الكبيرة والصّغيرة التي عالجها صديقي خلدون النّحّات بأزاميله وأجهزة الحفر الكهربائية، فبدت نموراً وأسوداً وفيلةً وتماسيح وأرانب وحيوانات أسطوريّة أخرى لم أر مثلها في حياتي.. كان بعضها يلوذ بشجرة، وآخر بدا خارجاً للتوّ من معركة، وآخر لا يزال يلاحق طريدة هربت من أمامه!! مشهد مدهش لا مثيل له..

قلت له: ما رأي أبــي كمال بما صنعت؟ ألم يرَ فيك مجنوناً؟..

قال:لقد حظيت منه بأقصى الرّضا. وأصبح يصطحــب أبناء القرية الزّائرين لها

والقادمين مــن مدن البلاد ومن المهجر، أصبح يصطحبهم ويطلعهم على ما أنجزت، ويدعوهم بإلحاح للعودة إلى القرية وإعادة إعمارها..

قلت لصديقي: لا بدّ أن تعرّفني بهذا العجوز.

قال: إن زيارتك ناقصة إن لم تتعرّف عليه.. معرفته هي الأهمّ.

عاد بي صديقي إلى السّاحة التّرابيّة.

أوقف سيارته وأطلق الزّامور، فخرج من إحدى الدّور رجل مسن بهيّ الطلعة نظيف الثياب وجهه حليق يطفح بالصّحة، وراح يرحب بنا..

:أهلاً بالفنّان وبضيوفه الأعزاء.

تعارفنا وعرف أبو كمال أهلي.

دخلنا حوش الدّار، وجلسنا تحت عريشة الكرمة. وصاح أبو كمال بأهل بيته: أحضروا الزّاد.. أحضروا الزّاد..

كان الطّعام كله من صنع البيت. تناولنا الزّاد وانتقل بنا إلى غرفة قديمة رأيت على حيطانها دروعاً وأوسمة وشهادات تقدير وبعض الصّور لأبي كمال يسلّم على مسؤولين ورجال دولة..

قلت: لم أذق في حياتي طعاماً أطيب من هذا!.

قال أبو كمال: هو كذلك. ليس فيه لقمةٌ واحدة من السّوق. إنّه من صنع المنزل ومن

الـكــــروم في الجبل، من العسل والزّيتون واللبن والزّعتر والخبز والبيض

والمربى إلى الخضرة والفاكهة..

قلت: ولهذا تتمتعون بالصّحة وتعمّرون طويلاً!.

قال أبو كمال: أنت قلتها. نعم. نحن لا نتعامل مع الدّكاكين. وحين نهبط إلى بلدتكم لا

نشتري سوى الألبسة والأحذية ولوازم البناء..أما الطّعام، فلا نتـعامل مع طعام

المدينة.. كل الخير من أرضنا ومـن صنع أيـدينا. فما رأيك بالانضــمام إلى

قريتنا؟. كل شيء موجود. الماء والكهرباء والطريق والمدرسة.

قلت: والمدرسة؟!

قال: نعم. لقد أجبرت الدولة على فتح مدرسة وتعيين معلمة بعد أن بنيتها بيدي. كما

أجبرتهم على تعبيد الطّريق وتوصيل الماء والكهرباء، وكل الخدمات متوفرة.

فمن يترك هذه الجنةِ ويذهب إلى جهنّم المدن وتلوّثها وضوضائها؟ هه؟!

قلت: وكيف أقنعت الجهات الرّسمية بضرورة كل هذه الخدمات مع قلة السّكان؟.

قال: أنا أراجع الجهات الرسميّة دون توقف، وبلا كلل. وأنصحهم بأن يرتاحوا مني

ومـن طلباتي بتلبيتها. لأنني لا أتوقف عن إلحاحي وإحراجهم ومراجعة من هو

أكبر مـــــنهم، وأكتب الشّكاوى ضدّهم، وأذهب إلى الصّحف وأبلغها

بطلباتنا العادلة.. وقد أصبح المسؤولون في المحافظة ينتبهون بعضهم بعضاً

وينصحون بعضهم بتلبية طلباتي خير من المماطلة والفضائح والشكاوي. لقد

اقتنعوا بأن أبا كمال لا يملّ ولا ييأس. فراحوا يلبون مطالبي قبل أن يدرسوها.

وكلّهم يراعون سنّي ويقدّرون تطوعي ويخشون إصــراري ويرهبون شكواي

وفضائحي..

قلت: لقد أرغمت الدّولة على فتح مدرسة يا أبا كمال، هذا حصل، ولـــكن من أين

أتيت لها بالتلاميذ؟

قال: أبناء الرّعاة المقيمون حول القرية وبناتهم هم تلاميذ المدرسة.

قلت: وماذا يفعل أولئك الرّعاة وكيف يعيشون في هذه الأنحاء المقطوعة؟.

قال: الديرة خير كما ترى. والعشب وجاد. وكل ألبانهم يبيعونها لدار أبي سالم. وهم

بدورهم يحولونها إلى جبن وجميد وكشك ولبن جامد يباع للنّاس الذين يأتون

على السّمعة والنّـظافة من أقاصي البلاد لشراء المونة. ويتم كل ذلك بإشراف

المجلس القروي ومندوب الصّحة.. إنّها تعد في بيت رخاميّ غاية في النّظافة.

قلت: وثمة مجلس قروي؟

قال: لقد فرضته على المحافظ فرضاً. وهو يتكون من ثلاثة رجال برئاستي. وعندما

أراجع مسؤولاً وأتحـــدّث إليه،

يخيل له أنني أتحدث عن مدينة كبرى. وعن

سكانٍ لا عدّ لهم. فأنا أحمل القوائم بأسماء كل أبناء القرية الحاضرين منـــهم

والغـائبين. وسوف يعـــود الجميع.. سأعيدهم. انا متأكد من ذلك.وســـوف

تعود القرية إلى ما كانت عليه. أنا أتحدث للمسؤولين عن مجلس قرويّ أكثر

دقةً من الكونغرس. هم لا يعرفون هذه القرية. والمســؤولين لايــزورون

الخرائب. ليــس عنــدنا تلفزيون وصـحف تصــوّرهم.. ومــع ذلك،

فإننــي أستــطعت أن أحضر التلفزيون إلى هنا. وأستطيع أن أحضر رئيس

الحكومة. لابل أستطيع أن أنشىء مفاعلاً نووياً للأغــراض السّلميّة في هذه

القرية إن وضعت الأمر في رأسي..

أدهشني الرَّجُل. وأدهشتني نباهته وثقته كما أدهشتني إنجازاته،

فقلت: يا أبا كمال. أنت تستطيع أن تخلق قرية وتعيدها إلى الحياة. أنت معجزة هذه الطّبيعة الخلاقة. وأنت عنيد كعنادها ولا تنثني. ولكنّك لن تستطيع أن تحضر مسؤولاً كبيراً إلى هذه القرية؟.

تجهّم أبو كمال ووقف على رجليه، وفتح صندوقاً قديماً وانتزع منه رزمة من الصّور وقال: مؤكد أنك تعرف كل هؤلاء.. لقد جئت بهم في مناسبات مختلفة. وحققوا كل طلبات المجلس.. بعضهم جاء تلبة للدعوة. وبعضهم جاء خوفاً من لساني ودفعاً للشَّر..

قلت: وهذا الجمهور الذي يظهر في الصّور، من أين جئت بهم؟

قال: من أبناء القرية القاطنين في العاصمة وغيرها من مدن البلاد.. هم يحضرون

بسبب مجيء المسؤولين.. أنظر. هذا هو المحافظ. وهذا وزير الزّراعة والثّروة

الحرجية.. وهذا وزير السّياحة. تعرفه. أكيد أنك تعرفه.. وهذه وزيــرة الثّقافة

والفن.. وهذا وهذا..

قلت: يا أبا كمال، لم أكن لأصدّق بأن في قرانا رجلاً أهم من الحكومة. وقادراً أن

يحقق المعجزات. وأن يقود تنمية شاملة وهو يضع رجليه في المئة الثّانية من

عمره المديد..

قال: أمامي المئة الثّالثة. عد إلى مرج أبي كمال يا ولدي وسترى..

***ناقد وقاص أردني**

الحرب.. (لويجي بيرانديللو)

ترجمها عن الإنجليزية:
عودة القضاة *

توقف القطار السريع القادم من روما في محطة (فابيانو) الصغيرة، وألقى على رصيفها عددًا من المسافرين الذين كان عليهم المكوث في المحطة حتى الفجر كي يتمكنوا من مواصلة رحلتهم إلى بلدة (سالمونا) على متن أحد القطارات المحلية قديمة الطراز؟

وما إن وصل القطار المنشود المحطة مع بزوغ أول خيط من ضوء الصباح، حتى شرع المسافرون في التدافع في صعود إحدى عربات الدرجة الثانية المشبعة بالدخان والهواء والعطن، حيث جلس في إحدى زواياها خمسة رجال، بدا وكأنهم أمضوا ليلتهم فيها.

كان في مقدمة المتدافعين امرأة ضخمة الجثة، مكتورة الجسد، ارتسمت على وجهها علامات الحزن الشديد. لقد بدا جليًا أن ضخامة حجمها وثقل وزنها يسببان لها صعوبة حقيقية في صعود العربة، مما حدا ببعض الرجال- الذين صعدوا العربة قبلها- إلى المبادرة إلى مدِّ يد العون لها، فراحوا يسحبونها داخل العربة، فيما زوجها- الذي كان يسندها من الخلف- راح يئنُّ ويلهث وهو يحاول أن يحشر ذلك الجسد الضخم من باب العربة، كما لو أنه كيس من التبن.

كان الزوج رجلاً هزيلاً، ضعيف البنية، شاحب الوجه، ذا عينين صغيرتين براقتين، بدت على وجهه علامات الخجل والارتباك الشديدين.

ما إن استقر الاثنان في مقعديهما، حتى التفت الزوج نحو الرجال الذين مدُّوا يد العون لزوجته، وشكر لهم صنيعهم، ثم استدار نحو زوجته، وقال بنبرة رقيقة، وهو يحاول إصلاح ياقة معطفها:

× هل أنتِ بخيرٍ يا عزيزتي؟

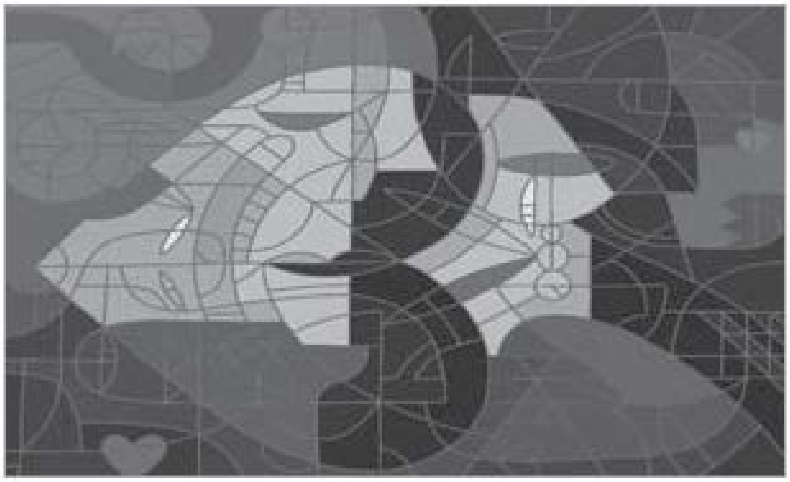
لم تنبس ببنت شفة، وما كان سوى أن رفعت ياقة معطفها وأعادتها إلى وضعها السابق في محاولة لإخفاء وجهها عن الآخرين.

افترَّ ثغرُ الزوج عن ابتسامة حزينة. وتمتم قائلاً:

× يا لها من حياة بائسة!

شعر برغبة جامحة في أن يُحدِّث رفقاء السفر عن مأساة هذه المرأة التي سرقت الحربُ منها ابنها الوحيد.. شابٌّ في العشرين من عمره، أفنى والداه جُلَّ حياتهما في تنشئته ورعايته، حتى إذا ما بلغ مبلغ الرجال، أرسلاه إلى روما للالتحاق بإحدى الجامعات.. ما إن استقر به المقام في تلك المدينة، حتى اندلعت الحرب، فاستأذن الشَّاب والديه في التطوع للقتال.

باءت محاولتهما في إقناعه



بالعدول عن هذا القرار بالفشل، فرضخا للأمر الواقع، وأذنا له بالتطوع للقتال بعد أن حصلا على تعهد من المسؤولين بعدم إرساله إلى الجبهة قبل مضي ستة شهور، وذلك كي يتسنّى للشاب استكمال متطلبات دراسته غير أن الشاب ما لبث أن تلقى أمرًا من قيادة الجيش بالالتحاق بجبهة القتال على جناح السرعة، فما كان إلا أن أرسل في طلب والديه اللذين استجابا لنداء الأبوّة، فغادرا (سالمونا) على جناح السرعة متوجهين إلى روما لوداع ابنهما قبل أن يلتحق بجبهة القتال.

أخذت المرأة الضخمة تتقلب داخل معطفها وتتلوى مزمجرة كما الفهد الجريح، كانت على يقين من أن كلمات زوجها لن تجد آذنًا صاغية لدى القوم، فكلٌّ منشغلٌ بهمّه، ومعظمهم على الأرجح يكابدون الذي تكابده، ولا وقت لديهم للانشغال بهموم الآخرين، قال أحد المسافرين، وقد كان يصغي لحديث الرجل باهتمام:

× عليك يا صديقي أن تحمد اللّه أنّ ابنك لم يلتحق بالجبهة منذ زمن طويل، لقد تم إرسال (ول دي) إلى هناك منذ اليوم الأول للحرب، وقد حدث أنْ عادَ إلينا مرتين وهوَ مُثخنٌ بالجراح، وما إنْ يشفى من جراحه حتّى يعيدوه إلى ساحة القتال مرّةً أخرى.

قال آخر:

× ما يقولُ إذن من له ولدان وثلاثة من أبناء الأخوة في جبهة القتال؟

قال الزوج معترضًا:

× حسنًا، ربما تقول صحيحٌ، غير أنني أتحدث عن ابني الوحيد الذي ليس لي غيره.

× وما الفرق؟ فالمرء قد يفسدُ أحد أبنائه بالدلال والاهتمام الزائدين، غير أنه لا يستطيع أن يحبه أكثر مما يحب أبناءه الآخرين، إن الحب الأبويّ ليس رغيفًا من الخبز تقسمه إلى حصص توزعها بين أبنائك بالتساوي، فالأبُ يغدقُ كل ما لديه من حُبٍّ على جميع أبنائه، سواء كانوا واحدًا أو عشرة، وإذا كنتُ الآن حزينًا على فراق اثنين من أبنائي، فهذا لا يعني أن حزني على فراقهم ينقسم إلى شطرين، لكلّ واحد منهم شطر، بل إن حزني على فراقهم يتضاعف، وينفطر قلبي مرتين.

تنهدَ الزوج، وقال وهو يشعر بالحرج:

× هذا صحيح، لكن لو حدث أن من له ولدان في جبهة القتال وكلنا ندعو اللّه لك ولأبنائك بالخير والسلامة قد فقد واحدًا من أبنائه، عندئذٍ يبقى له ولدٌ آخر يعزّيه ويؤنس وحدته، أما في حالتي.

لم يَرُقْ كلام الزوج لأحد المسافرين، وكان رجلاً بدينًا، أحمر الوجه، محتقن العينين، فقال مقاطعًا:

× هذا هراء! هذا هراء!..

كان الرجل يلهثُ بشكلٍ متلاحق، وبدت عيناه المتورمتان المحتقنتان وكأنهما بركان ينوء بما في جوفه من حمم، ويوشك أن ينفثها دفعة واحدة.. ردَّدَ العبارة ذاتها بانفعال شديد:

× هذا هراء! هذا هراء!.. هل ننجبُ أبناءنا من أجل منفعتنا الشخصية؟

حَدَقهُ المسافرون بعيون ملؤها البؤس والشَّقاء.. قال الرجل الذي التحق ابنُهُ بالجبهة منذ اليوم الأول للحرب:

× أجل، إنَّكَ على حق، فأبناؤنا ليسوا مُلكًا لنا، بل هم ملكٌ للوطن..

أجاب الرجل البدين مقاطعًا:

× هذا كلامٌ فارغ، ولا معنى له.. هل كنَّا نفكر في الوطن حينما أنجبنا أبناءنا؟ إنهم يولدون لأنه مقدَّرٌ لهم أن يولدوا، حتى يستحوذوا على كُلِّ حياتنا، هذه هي الحقيقة.. نحنُ- يا سادة- مُلكٌ لأبنائنا، وليس العكس.. وحينما يبلغُ أبناؤنا العشرين من العمر يصبحون صورة طبق الأصل عَمَّا كنَّا عليه في مثل سِنِّهم، فنحنُ- أيضًا- كان لنا آباءٌ وأمهاتٌ، إلى جانب أشياء أخرى كثيرة، كالفتيات الجميلات،والسجائر، وربطات العنق، ولهو الشباب.. الخ. وما كنَّا لنتردَّدَ يومًا في تلبية نداء الوطن إذا ما ألمّ خطبٌ، حتى لو لم تتفق تلك التلبية مع رغبة آبائنا وأمهاتنا. أما الآن. وفي هذه المرحلة من العمر، وبالرغم من أن حبًا عظيمًا للوطن ما زال راسخًا في قلوبنا، فإن حُبَّنا لأبنائنا أعظم.. هل بيننا من لن يقبل- عن طيب خاطرٍ- أن يحلَّ محلَّ ابنه في جبهة القتال إذا ما سنحت له الفرصة لذلك؟

سادَ الصمتُ أرجاء العربة. وطأطأ الجميع رؤوسهم كما لو أنهم يوافقون الرجل فيما ذهب إليه.. تابع الرجل البدينُ حديثه:

× ألا ينبغي أن نُعيرَ قليلاً من الاهتمام لمشاعرِ أبنائنا حينما يبلغون العشرين من العمر؟ أوَ ليس من الطبيعي- لمن هم مثلِ سنّهم- أن يحبّوا وطنهم أكثر من حبِّهم لآبائهم؟.. أوَليس من الطبيعي- بعد كلِّ ذلك- أن ينظروا إلينا على أننا ثُلَّةٌ من العجائز لا تصلح لأكثر من الجلوس في المنزل؟.. إذا كان الوطن-أيها السادة-حقيقة راسخة، وضرورة من ضرورات الحياة، وعنصرًا من عناصر البقاء، كالخبز والماء، فلا بُدَّ من أنْ يتصدى أحدٌ للدفاع عنه، وقد لبَّى أبناؤنا نداء الوطن، وهم- الآن- أحوج إلى احترامنا وفخرنا منهم إلى دموعنا ونحيبنا. أمَّا إذا ماتوا، فإنهم يموتون شرفاء.. ما تقولون في من مات سعيدًا قانعًا، في ريعان الشباب، وقبل أن تعركه وتتقلبُ عليه الخطوب، وقبل أن يخبر الضجر والسأم والألم وخيبات الأمل المتتالية؟ ماذا نريد له أفضل من ذلك؟.. كفُّوا عن العويل، وارسموا على وجوهكم ابتسامة عريضة-كما أفعل الآن-أو- على الأقلِّ- توجهوا إلى اللّه بالشكر كما أفعل. لقد أرسلَ ابني إليَّ رسالةً قبل أن يدهمه الموت، يقول فيها إنه سعيد لأنه سيموت ميتةً طالما تمنَّاها.. لهذا ترون أنني لست حزينًا، بل حتى إنني لا أرتدي ثياب الحداد.

كان الرجل يهزُّ معطفه الخفيف من أطرافه وهو يتحدث، كما لو أنه يريد إقامة الدليل على صدق ما يقول.. أخذت شفته الشاحبة التي تخفي سنَّه المفقودة ترتجفُ بشكلٍ متلاحق.. رنتْ عيناه إلى البعيد.. اغرورقتا بالدمع. تنهدَ بعمق. ثم ما لبث أن أطلق من جوفه ضحكةً حادةً كانت أقرب إلى النشيجِ منها إلى أي

شيء آخر.

صاح الجميع بصوت واحدٍ:

× هوَ ما تقول، هوَ ما تقول. إنكَ على حق.

كانت المرأة الضخمة- التي تكوَّمت داخل معطفها في إحدى الزوايا، مصغية باهتمام لما يدور من حديث بين الرجال-قد حاولت جاهدة في ثلاثة الأشهر الفائتة أن تجد في كلمات زوجها وصديقاتها ما يمكن أن يخفف عنها ألمَ فراق ابنها.. حاولت أن تعثر في تلك الكلمات على ما قد يفسّرُ لها كيف لأم أن توطنَ نفسها على قبول فكرة إرسال ابنها الوحيد إلى حياة محفوفة بشيء من المخاطر، ناهيكَ عن إرساله إلى حتفه.

ولمَّا لم تعثر على بغيتها في كلِّ ما سبق أن سمعته من زوجها وصديقاتها من كلمات العزاء والمواساة، أيقنت أن لا أحد يفهمها أو يقدِّر مشاعرها. فشقَّ عيها ذلك، وأخذ وجدُها على ابنها يكبر، يكبر، إلى أن بلغت حالة من الحزن يرثى لها.

أما الآن، فقد أذهلتها كلمات الرجل البدين، بل إنها أصابتها بالصدمة.. ل قد أدركت-أخيرًا- أن الخطأ-منذُ البداية- لم يكن خطأ الآخرين الذين ظنَّت أنهم لم يفهموا مشاعرها، بل خطؤها هي، التي لم تتمكن من الارتقاء إلى مستوى قامات أولئك الآباء والأمهات الذين استطاعوا أن يوطِّنوا أنفسهم دون نحيبٍ أو عويلٍ، ليس على فراق أبنائهم فحسب، بل حتى على احتمال موتهم.

رفعت رأسها قليلاً، ثم انحنت بجذعها إلى الأمام، محاولة الإصغاء باهتمام أكثر إلى حكاية الرجل البدين عن ابنه الذي سقط بطلاً في ساحة المعركة.. بدت كما لو أنها تعثرت بشيء ما فزلت بها القدم إلى هاوية سحيقة، لتجد نفسها في عالم مجهولٍ لا تعرف عنه شيئًا.. شعرت بشيءٍ من الرّضا وهي تنظر إلى الآخرين يهنِّئون ذلك الأب الجسور الذي يُحدّثُ الناس عن مصرع ابنه بفخرٍ واعتزاز.

انتفضت فجأة، كما لو أنها استفاقت للتوِّ من كابوس مزعج.. بدت كما لو أنها لم تسمع من الحديث الذي دار شيئًا.. استدارت نحو الرجل البدين، وسألت بعفوية:

× هل مات ابنُكَ حقًّا يا سيدي؟

حَدَقَها الجميع بنظراتهم.. رمقها الرجل البدين بنظرة عميقة من عينيه المتورمتين المغرورقتين بالدمع.. حاول جاهدًا أن يجيب عن سؤال المرأة، غير أن الكلمات خانته.

وقع ذلك السؤال الساذج على مسامع الرجل وقوع الصاعقة.. في تلك اللحظة فقط، أدرك الرجل أن ابنه قد مات حقًّا.. شعر أن ابنه لن يعود، وأنه قد غادر هذه الدنيا إلى الأبد.. تقلَّصت عضلات وجنتيه.. امتقع وجهه وتلوَّن بما يشبه السواد.. مدَّ يده إلى جيبه، وأخرج منها منديلاً صغيرًا، ثُمَّ ما لبثَ أن انفجرَ في نوباتٍ متقطِّعة من النشيج والبكاء، وسطَ ذهول الآخرين ودهشتهم.

***مترجم أردني**

محمد طمليه..
مبدع استوفى شروط الأدب العظيم

إعداد: مجدولين أبو الرب



محمد طمليه كاتب مختلف، فريد الطراز، أجمع كل المعنيين على ريادته، كما أجمعوا على فرادة صوته وتميزه الذي لا يجاريه فيه احد.

مقالته تختلف عن المقالة بمفهوم الكتابة لصحفية، فهي، وكما يجمع المشاركون في هذا الملف، تندرج تحت باب الأدب، حيث تزخر مقالاته بالصور الأدبية الفنية، واللغة المجازية العالية، والصياغات الأسلوبية، والمعاني المبتكرة القادرة على إثارة فعل الدهشة في المتلقي، ذلك أن كتابات طمليه، نصوص إبداعية استوفت شروط الأدب العظيم.

في هذا الملف، يعتبر الناقد نزيه أبو نضال أن الأدب الساخر في الأردن خرج من تحت عباءة محمد طمليه، وينظّر أبو نضال لما يمر به الكاتب الساخر من آلام عظيمة قبل أن يتشرف بالانتماء إلى الكوكبة العظيمة من الكتاب الساخرين، وهذا بالضبط ما فعله طمليه رائد الكتابة الساخرة في الأردن، ويتتبع أبو نضال ظهور مصطلح (كاتب ساخر)، فيقرنه بزاوية "شاهد عيان" التي بدأ محمد طمليه كتابتها في الدستور عام 1983، حيث ظهر هذا المصطلح وحمله طمليه وحيداً حتى بداية التسعينيات لحين بدأت نشأة كتاب ساخرين من تحت عباءة طمليه، الذي اعتبره نزيه أبو نضال، مؤسس الكتابة الساخرة الاحترافية اليومية المتواصلة، بلا منازع.

ويضيف أبو نضال أن كتابة طمليه الساخرة تنتمي إلى عالم الإبداع الأدبي بامتياز، حيث تجد في مقال صغير على صفحة الجريدة نصاً إبداعياً مدهشاً متوفر على كافة شروط الإبداع الأدبي.

في دراسته: " بنية المقال عند محمد طمليه ومرتكزاته الرائدة"، يرى د. نضال الشمالي أن الراحل محمد طمليه، عزز سلوك السخرية في فن المقالة وقدم رؤية تحتذى

على صعيد المضمون والشكل على حدّ سواء ، إذ كانت مقالته مسكونة بتقديم الجديد فلم نلحقه بسابق عليه، بل أسس تيارا مستقلا في أسلوب المقالة وبنائها يحسب له.

يبحث د. نضال الشمالي في مقالات طمليه ليخلص إلى أبرز مرتكزات الريادة عنده، ليجد أن المرتكز الأول هو "بنية الذات والآخر"، والذي اعتمد فيه طمليه على خطى تبادلية ، فمرة يتحدث بإطلاق عن ذاته لتكون نافذة للمجتمع ، ومرة يتحدث عن المجتمع ليكون إرهاصاً على حالته. ويتمثل المرتكز الثاني، حسب د. الشمالي، "في البنية القائمة على السرعة ومحدودية المساحة"، حيث تميّزت مقالات طمليه بالمساحة الضيقة التي تشبه ضيق القصص القصيرة جداً، وبجمل سريعة قصيرة الحجم ولكنها طويلة المدى من حيث التأثير. أما المرتكز الثالث "بنية التداخل"، فيرصد فيه د. نضال الشمالي التمازج، في مقالات طمليه، مع الأجناس الأدبية والتعبيرية المجاورة كالقصة القصيرة والكاريكاتور والخاطرة والمذكرات والرسالة، وفي كل تمازج استفادت مقالة طمليه من معطيات هذا اللون المستحضر وتقنياته.

أما المرتكز الرابع والأخير "بنية السخرية" فهو مرتكز اتكأ عليه طمليه واستفاد من تركيب النقد، والتهكم والدعابة بلغة لمّاحة خفيفة ، بهدف التعريض بفكرة ما وربما بأحد الأشخاص ، ومحاولة تعريته بإبراز الثغرات والسلبيات وما فيه من قصور أو نقص ما.

في هذا الملفّ، اختار د. راشد عيسى موضوع تراجيديا الزمن عند طمليه، واعتبره من أبرز الكتاب الذين اشتغلوا على مسالة الموت والزمن في حوارات وتعليقات مؤلمة. وخلص د. راشد عيسى، عبر تتبع مقالات طمليه، إلى أن هنالك تعاقب وصفي في تجسيد رتابة الأيام ولا جدواها، الأمر الذي يعبّر عن مرارة عميقة ضاربة الجذور في نفسية طمليه، الذي يحارب الوقت بأسلحة فنية تصويرية، مستقاة من جميع أشكال الحياة، حتى لكأنه يصدر في كتاباته عن نفس مرعوبة من الزمن،

> **"أن الراحل محمد طمليه ، عزز سلوك السخرية في فن المقالة وقدم رؤية تحتذى على صعيد المضمون والشكل على حدّ سواء"**

تفلسفه لتحيّده، وتجتنبه، وتشتكيه، لتستطيع معايشته وتقبله بصورة ما.

يلفت د. راشد عيسى الانتباه إلى أن طمليه أكثر في هجاء الزمن وتفتيته ونفى جدوى مرور الأيام ،الأمر الذي يفسره د. راشد بقوله: "وما هجاؤه للزمن إلا معادل لحبه للحياة وخوفه من انقضاء العمر ورهبته من الموت الذي ظل شبحه يلاحقه في سنواته الأخيرة". ويرى د. راشد أن طمليه فلسف الزمن بأسلوبه الساخر حدّ الألم الجاد، وبأسلوب أدبي بارع مدهش في صوره الفنية وقيمه الجمالية التي تلامس جرح الإنسان في مشوار أحلامه مع الحياة التي لا تنتظر أحداً، لأن الموت أقوى منها، وهو سيّدها الأخير.

الكاتب مجدي ممدوح، في مقاله: "محمد طمليه.. آخر الصعاليك"، يرى أن محمد منذ البدء أعلن استياءه من " المتحمسين الأوغاد" وأعلن الخروج عليهم، وأمعن في خروجه حد الصعلكة، فمن يتذوق لذة الصعلكة وما يترافق معها من إحساس هائل بالحرية لا يمكن أن يستهويه عالم الانتماء الرتيب، عالم (الأوغاد المتحمسين) والمتحمسون الأوغاد.

ويمضي مجدي ممدوح بعيداً في تكريس صعلكة طمليه، حيث يقدم تفسيراً لابتعاد محمد طمليه

عن كتابة القصة القصيرة، على أن ذلك الابتعاد/الهجران لا يعدو كونه لا مسئولية وانسياق وراء الصعلكة، ويوضح فكرته بقوله:"لو لم يكن محمد صعلوكاً لأنشأ مشروعاً قصصياً متنامياً نستطيع أن نضعه في مصاف الأدب العالمي، ولكن يبدو أن للصعلكة سحر ولذة تتبخر أمامها أهمية الإنجازات والمشاريع الكبرى، الحقيقة أنني لم أجد قالباً آخر أضع فيه هذه القضية الشائكة، أقصد قضية تنازل طملية عن مشروعه القصصي المتفجر"

يتضمن هذا الملف قراءة في كتاب "إليها بطبيعة الحال" للناقد بلال كمال عبد الفتاح، الذي وجد فضاءً مناسباً لدراسة مقالات محمد طمليه في كتابه (إليها بطبيعة الحال) ذلك أن المقال المنشور في الصحيفة له سمته الخاصة، وقارئه العابر، وتأثيره المحدود، أما الكاتب الذي جمع هذه المقالات فإنه يجمع فيها هماً، ومشاهد، وخطاباً فكرياً، وسمات لغوية وأسلوبية. ومما خلص إليه بلال كمال أن محمد طمليه لم يُخفِ مرضه، بل وظفه في أدبه، وصرّح به، وحدد منطقة الإصابة وهي الفم، وكان السرطان خلية حية متفاعلة في جسمه، كما كان السرطان مفردة متفاعلة في قاموسه اللغوي وانتاجه، وكأنه يريد أن يتغلب على هذا المرض بهذه السخرية التي انتهجها.

كما يتتبع بلال كمال السمات اللغوية في "إليها بطبيعة الحال" حيث تندرج هذه السمات ضمن السمات العامة للمقال الساخر، حين يتفنن الكاتب في اللغة ويخضعها لمنطقه الخاص: اضافة وحذفاً، تبديلاً و تعديلا، اقتباساً لألفاظ بعينها واقتناصاً لمعان يعاينها، حتى تروي معنى، وتواري معنى آخر، وتوقع في شباكها القارئ المنتظر، وتعطي اللغة أكلها في كل حين. ويشير بلال كمال إلى أن هذا التلاعب والتفنن في اللغة، في تشكيل مفردات، وصياغتها صياغة تعطي من المعاني ما أراد لها أن تعطي.

> **أوربماهوالصحفي المتميز الذي أجاد في كتابة المقالات الساخرة، حتى شكّل ظاهرة فيها، أثارت مخيلة العديد من كتابنا الصحفيين، ليبدعوا في السخرية من الألم ومـــن تحقيق الحرية المستحيلة؟**

وفي هذا الملف، أيضاً، مادة للقاصة سامية العطعوط، حفرت فيها عميقاً في شخصية طمليه ونتاجه الأدبي، لتثير عاصفة من أسئلة، وتجعلها مادة للبحث: من هو محمد طملية؟ هل هو ذاك الكاتب الساخر، الذي سخر من كل شيء، حتى من مرضه وموته المحتوم؟ أم هو القاص الذي أبدع في مجموعته "المتحمسون الأوغاد"، قصصاً كفيلة بأن تضعه في موقع متقدم في الكتابة القصصية؟ أم هو ذاك الطفل الكبير المشاكس في الحزب والجامعة والرابطة والمجتمع؟ ولعله ذلك الإنسان الوحيد المتوحد مع ذاته، الناظر لانطفاءات الحياة والتماعاتها بدهشة كبيرة؟ أو ربما هو الصحفي المتميز الذي أجاد في كتابة المقالات الساخرة، حتى شكّل ظاهرة فيها، أثارت مخيلة العديد من كتابنا الصحفيين، ليبدعوا في السخرية من الألم ومن تحقيق الحرية المستحيلة؟

ولا تخلو المادة التي تقدمها سامية العطعوط من جوانب تصب في مجرى الشهادة الأدبية، تقول سامية: "أحببتُ طملية بتمرّده وكتاباته وإبداعه وصعلكته...! كنتُ أرى فيه، الحرية الكاملة والمطلقة تتجسّد على هذه الأرض... تلك الحرية التي لا نعرفها في حيواتنا، لأننا نحبسها بعيداً في أعماقنا السحيقة.. فنحن

الكائنات المدجّنة، التي تستجيب لكل القوانين دون حراك. لم يكن محمد طمليه مثلنا.. كانت الحرية بالنسبة له الهواء الذي يتنفسه والماء الذي يشربه، وكانت له قوانينه الخاصة على هذه الأرض... فعاش حراً كما يحلو له، دون مجاملات أو أطر أو قضبان.. "

أما الكاتبة الصحفية ذكريات حرب، والتي عملت عدة سنوات برفقة محمد طمليه، فقد شاركتنا هذا الملف بشهادة تفيض بالحنين، وتغص بالحزن، على فقد زميل وصديق وأديب، وتحفل بتفاصيل تكشف وتشي بالكثير عن محمد، تقول ذكريات:

" صباح لا يشبهه سواك...

صباح الخير محمد..

صباح خطواتك التي تأتينا، تنبؤنا عن حضورك العبثي. ونزقك المحموم، وقلبك الموجوع.. وقلمك المقموع... وحلمك المسلوب.. تلقي تحيتك اللذيذة... تبعث الروح في كل ما هو كائن، تمازح هذا، وتشير بأصابعك التي احترقت من هوس سجائرك للذي يطل عليك من الطابق الثالث .. "تنكش" هذا، وتبتسم للتي مرت توا بقربك، وموبايلك لا يمل الرنين، يذكرك بموعد نسيته.. فتفتش عنه في جيوبك المتفرقة، متأففا من ازعاجه، ومُشرِقا لما تسمعه على الطرف الآخر.."

محمد طمليه، الذي رحل مبكراً، وترك لنا إرثاً يفرض الحضور، ولد بتاريخ 14/11/1957 في قرية أبو ترابة، قرب الكرك. وحصل على بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من الجامعة الأردنية عام 1985. عمل بعد تخرجه سكرتيراً تنفيذياً لرابطة الكتاب الأردنيين، ومديراً ثقافياً لغاليري الفينيق للثقافة والفنون، ورئيساً لتحرير جريدة (قف) وكاتباً لعمود يومي ساخر في عدد من الصحف الأردنية منها: الشعب، الدستور، العرب اليوم، البلاد، الرصيف، كما كان عضواً في الهيئة الإدارية لرابطة الكتاب الأردنيين، وعضو في اتحاد الكتاب العرب، نال جائزة رابطة الكتاب الأردنيين في مجال القصة القصيرة عام 1986. وتوفي في عمان بتاريخ 13/10/2008.

> **"تنبؤنا عن حضورك العبثي. ونزقك المحموم، وقلبك الموجوع.. وقلمك المقموع... وحلمك المسلوب.. تلقي تحيتك اللذيذة... تبعث الروح في كل ما هو كائن"**

كتب طمليه ثلاث مجموعات قصصية قبل أن يكتب مجموعته القصصية "المتحمسون الأوغاد" (1984)، في حين يعتقد الكثيرون أن "المتحمسون الأوغاد" هي مجموعته القصصية الأولى. وكانت المجموعات القصصية السابقة لها هي: "جولة العرق" (1980)، "الخيبة" (1981). "ملاحظات حول قضية أساسية" (1981).

وله كتاب مشترك مع رسام الكاريكاتير عماد حجاج، بعنوان"يحدث لي من دون سائر الناس" (2004)، و"إليها بطبيعة الحال" (2007)

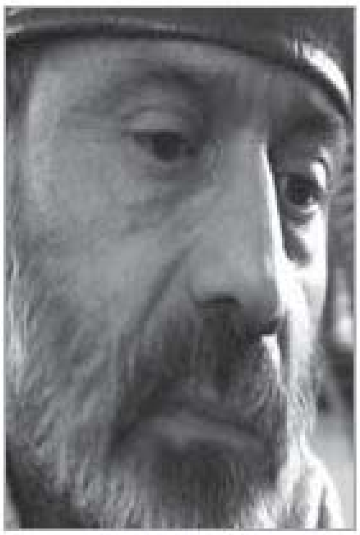
***كاتبة، ورئيسة قسم الدراسات في وزارة الثقافة**

الأدب الساخر في الأردن
خرج من تحت عباءة محمد طمليه

نزيه ابو نضال*

اليوم ونحن نتوقف عند تجربة محمد طمليه» وكتاباته الساخرة نلحظ أن هذه التجربة، رغم فرادتها وتميزها، هي جزءٌ من سياق ثقافي عام في الأردن، مما يمنحها شرعية الولادة الطبيعية، وحيث الطفل المشاكس يصرخ محتجاً على حياة تفتقد إلى أبسط مقومات الحياة: فثدي الأم قد جف من الحليب فيما الطفل لم يجف من البلل وهو يُدفع دفعاً كي يبيع الجرايد عند أول إشارة مرور، وهو ينادي: اقرءوا مقالة طمليه، وهكذا مع تعاظم استحقاقات الأوضاع الاقتصادية والسياسية، أخذت ظاهرة الكتابة الساخرة تتسع وتزداد، وأخذت مجموعة من الأسماء تفرض حضورها اليومي أو شبه اليومي على صحافتنا اليومية والأسبوعية فصرنا نمتلك كتيبة من الساخرين مع اختلاف أو تباين السويات والمواقف والاستمرارية: يوسف غيشان، أحمد أبو خليل، أحمد الزعبي، كامل نصيرات، إبراهيم جابر، موسى حوامدة، طلعت شناعة، رسمي أبو علي، فؤاد أبو حجلة، باسل طلوزي، ماجد خواجا، عبد الهادي المجالي، "سامي الزبيدي" وهناك "محمد الشواقفة" في المسرح و"ماجد المجالي" في الشعر، ورباعيات "سليمان عويس" الشعبية، وقبل هؤلاء كتابات ساخرة متباعدة لفخري قعوار ولطفي ملحس ومؤنس الرزاز وحسني عايش..الخ.. وقبلهم جميعا بالطبع الشاعر عرار.

ووفق قاعدة شر البلية ما يضحك، يبدو انه كلما تعاظم الهم العام تعاظمت الكتابة الساخرة، وتعاظمت أعداد الكتاب الساخرين، حتى صار بإمكاننا توريد الكثير منهم إلى مصر، كعمالة وافدة مضادة، هذا رغم أن الكتابة الساخرة قطع نادر في العالم كله وحتى في مصر،



أم النكتة والفرفشة، فثمة عدد محدود من الكتاب الساخرين، مثل المازني والتونسي ونجم والسعدني وأحمد بهجت.. فما بالك بالأردن يبدو عكس هذه القاعدة خاصة وهو المتهم بأنه (أبو كشرة)، و(وجهه ما بضحك للرغيف السخن) والذي تتردد في جنباته الغاضبة أقوال شائعة ترتقي إلى المسلمات من نوع: "الله يقجينا من شر هالضحك"، و"شر البلية ما يضحك"، أو "الضحك بقلل

الهيبة".. مما يعني أن يوسف غيشان كثير الضحك قليل الهيبة قد راح في الكازوز.. فكيف يمكن لضاحك أن يصبح مسئولاً وربما وزيراً في الدولة الأردنية؟!

ولكن كتابنا الساخرين الذين يوفرون لنا بسمة صغيرة مع قهوة الصباح ليسوا في الحقيقة سعداء، بل إنهم يستلون لنا الابتسامة من قلب الألم والمعاناة.. فهذا هو بالضبط الموقع الطبيعي للكاتب الساخر في بلادنا المنكوبة بالقامعين والنهّابين والمحتلين.. إنه لا يلهو ولا يضحك، ولكنه يعيش دائماً على حوافي الخطر والموت والجوع والسجن.. تلك هي رسالته وهذا هو قدره.. ما دام قد قبل عمّاد النار الذي تحدث عنه أكبر الساخرين في التاريخ التركي عزيز نسين بأن على الكاتب الساخر أن يمر بآلام عظيمة قبل أن يتشرف بالانتماء إلى الكوكبة العظيمة من الكتاب الساخرين، وهذا بالضبط ما فعله طمليه رائد الكتابة الساخرة في الأردن؟

عباءة طمليه

ولكن هل يمكن أن نسجل سبق ريادة في حقل الكتابة الساخرة؟

في 26/11/ 2006 كنا في المركز الأردني للإعلام، بعمان، نقيم ندوة حول الكتابة الساخرة× حين تقدم واحد من أكبر كتابنا الساخرين وهو يوسف غيشان بشهادة مهمة في هذا المجال قال: "منذ زاويته (شاهد عيان) في الدستور 1983 ظهر مصطلح (كاتب ساخر) وحمله محمد طمليه وحيداً حتى بداية التسعينيات لحين السماح ببعض الديمقراطية ونشوء كتاب ساخرين من تحت عباءة طمليه.. كنت أنا أحدهم". ويضيف غيشان " إن طمليه ابتكر أسلوبا عبقريا في التلاعب بالكلمات والجمل، لم يستطع أي منا تقليده أو الاقتراب منه".

في الأردن، ومنذ عرار، ظهرت كتابات ساخرة ولكنها قليلة ومتباعدة، ولهذا نقول إن محمد طمليه هو بلا منازع مؤسس الكتابة الساخرة الاحترافية اليومية المتواصلة، وقد أجمع كل المعنيين على ريادة طمليه، كما أجمعوا على فرادة صوته وتميزه الذي لا يجاريه فيه احد، يقول احمد أبو خليل "ابتكر طمليه شيئا خاصا به لم يستطع احد أن يقلده". ويؤكد احمد حسن الزعبي بأن: "محمد طمليه شق طريقه الخاص به والمختلف عن بقية الكتاب الساخرين". ويقول سعود قبيلات: "لعلّ في مزج طمليه الأدب بالصحافة خلق خاصّ تفرّد به عن سواه". ويضيف طلعت شناعة بان: "محمد طمليه كاتب لدرجة مؤلمة جدا، وهو كاتب ساخر بطريقة مختلفة عما هو سائد في معظم الذين يدعون أنهم ساخرون، يكتب الجملة الأدبية الراقية وينتقد الواقع بشدة وبطريقة لاذعة وقاسية جدا، إذ يكاد أحيانا أن يحمل المطرقة بين يديه ويدق رأس هذا الواقع ". ويرى إبراهيم جابر أن "محمد طمليه هو الكاتب الأكثر شعبية في الأردن" وهذا يرجع إلى "محبة القراء لكتابة مختلفة تغاير النمط السائد وتبتعد كثيرا عن الوعظ والإرشاد والأستذة التي يتحلى بها أغلب الكتاب الصحفيين". ويقول محمد عبيد الله "من المؤسف أن تجربة طمليه توقفت عند مجموعة "المتحمسون الأوغاد" إذ أنتقل للصحافة فكسبت كاتبا محترفا بخبرة سردية ورؤية ثقافية، فجمع بين عناصر الصدق والسخرية وتتمظهر أحيانا بفظاظة ظاهرية ليست أكثر من قناع أو خط قناع". وبالمناسبة فإن محمد طمليه ينفي بشدة تهمة ممارسته للكتابة الساخرة.. ويقول "أنا جاد وملتزم ومن أصول ماركسية ومازلت فيها. هناك فرق بين أن تكون ذكيا وأن تكون مهرجا". ثم هو يمضي بلا هوادة، في كتابة يحتار متلقيها التمييز فيما إذا كان طمليه ينتحب أم يضحك..

ويكفي أن نشير هنا إلى مقالة

قصيرة عن "المراحل"، يتساءل طمليه كيف يتم الانتقال من موقع رئيس للحكومة والمخابرات إلى متصدر معارض ضد التطبيع والغلاء (الإشارة هنا إلى أحمد عبيدات)، فما الذي يمنع أن يتحول الكباريتي غداً إلى رئيس جمعية حماية المستهلك، فهكذا يتنقل المسئولون في بلادنا من دفتر المسودة إلى دفتر المبيضة والكل حبايب والطريق مفتوح بالاتجاهين للجميع وبدون مراقبي سير وشواخص".

الكتابة الساخرة والأدب الساخر

إن معظم كتابنا الساخرين شبه المحترفين الذين ذكرناهم هم كتاب أعمدة ومقالات وليسوا أدباء ساخرين، بل إن معظمهم لا يمتلك إنجازات أدبية تذكر.

كتابة طمليه الساخرة تنتمي إلى عالم الإبداع الأدبي بامتياز، فهي نسيج وحدها فقد وجد صاحبها سر الخلطة العجيبة التي تحيل تعليقا يوميا صغيرا في صفحة جريدة إلى نص إبداعي مدهش متوفر على كافة شروط الإبداع الأدبي، ذلك أن كتابة طمليه، كما وصفتها في أكثر من مناسبة، "نص إبداعي قد استوفى شروط الأدب العظيم، بانزياحاته اللغوية، وكمائنه الفنية المدهشة، وصياغاته الأسلوبية، وبكثافته



الشعرية المحتشدة بالإيحاءات والصور والترميزات". إنها "السهل الممتنع بجدارة وامتياز تامين... الفكرة بسيطة والتناول بسيط، ولكن ثمة بين السطور فكرة جهنمية تطل برأسها وتختفي، أو لعلها التقاطة بالغة الرهافة والحساسية لمفارقة ما توجع القلب وتدفع للصراخ"... والغريب أن نصوص طمليه الساخرة تذهب إلى الشعر، رغم مرجعيته القصصية أساساً.. (له أربع مجموعات قصصية: جولة العرق، 1980، الخيبة، 1981، ملاحظات حول قضية أساسية،1981، المتحمسون الأوغاد، 1986).

إن السخرية تولِّد الضحك من قلب الألم، والضحك كما يراه الفيلسوف هنري برجسون "محاولة قهر القهر".. والسخرية بالنسبة للكاتب السوري شوقي بغدادي هي "صمام الأمان الذي يمنع طنجرة الضغط التي أحملها فوق كتفي من الانفجار! هي وسيلتي كإنسان ضعيف للتوازن في هذا العالم المليء، هي فن (الخيمياء) الذي يحول معادن الحياة اليومية الخسيسة إلى معادن نفيسة! بالسخرية يتحول الألم إلى ضوء والعجز إلى أفكار". وفعل الكتابة الساخرة المبدعة، حسب وصف زكريا تامر للماغوط "في الجمع على أرض واحدة بين الليل والنهار، بين الأمل واليأس، بين مرارة الهزائم وغضب العاجز هي القدرة أن تضع الشوك في عين الورد، وأن تشعل بركاناً في قلب المحيط، وأن تنزل مطراً في الفيافي المقفرة...".

يوسف غيشان يقول "كل ما أعرفه أن السخرية والضحك عمل جماعي وأنه عمل يحتاج للآخر بشكل جوهري، إنه عمل اجتماعي

بالضرورة، قد أميل قليلاً إلى تصديق علماء النفس الذين يدّعون بأن السخرية بشكل عام هي سلاح فردي يستخدمه الفرد للدفاع عن جبهته الداخلية ضد الخواء والجنون ، وهي مانعة صواعق ضد الانهيار النفسي، إذ بجسد منهك وبقلم رديء الصنع تستطيع إخفاء هشاشتك الداخلية أمام الآخرين سواء كانوا أفرادا أم جماعات. أم قوى سائدة تتحكم في مقدرات المجتمع وقراراته المصيرية".

قبل موته بزمن عسير كتب: "أموت لأي سبب! هكذا: "محمد طمليه" مات البارحة، هل دفنوه؟ لقد حملوه الى المقبرة، ولوحظ أثناء غسله قبل التكفين انه ضئيل جداً، وبائس جداً. هل كان حزينا؟ لم ندقق في وجهه، كنا على عجل من أمرنا، فأمامنا جثمان آخر وقبر مفتوح على الدوام. اسمع زعيق سيارة الاسعاف، وأتساءل متى يحين دوري؟"

شمعة طمليه

أود أن أستأذن "أفكار" المجلة والقراء بإعادة نشر بعض ما قلته عن أربعين طمليه في "متحف الرمال"، كي نوثق هذه الأمسية الاستثنائية بامتياز:

"كان ما حدث ليلة الثلاثاء 18/11/2008، يليق تماماً بمحمد طمليه.. ففي ذكرى رحيله الأربعين (13/10/2008) اجتمعنا نحن أصدقاؤه ومحبوه، في متحف الرمال، كي نحتفل بعيد ميلاده الواحد والخمسين (14/11/1957) وكان كل شيء جاهزاً حسب الأصول: قالب الجاتوه الكبير والسكين الكبيرة بيد سلام التي ما أن لامست الجاتوه حتى انطلق من الشمعة الوحيدة شرر غاضبٌ وروحٌ حزينة.

في تلك اللحظة كما في تلك الأمسية لم نكن نعرف ماذا علينا أن نفعل ونحن نشهد لحظة عناق الميلاد بالموت! هل نفرح أم نبكي ! نغني أم نصمت، نرقص أم نروح في زارِ هستيري مثل المتصوفة الواصلين.

ها هو طمليه يدخلنا في دوامة الحيرة من جديد: حين رحل لم يمنحنا فرصة أن نبكي فترتاح! كان يخالط حزننا نوع من الفرح الخفي: الحمد لله محمد ارتاح من عالم الآلام التي تؤلم بجد، وقد سبق لي وعشت هذا الشعور المركب مع أمي حين كانت على سرير السرطان تتألم، ولا أيوب، ونحن من حولها نتمنى لها الراحة بالموت.

وها هو طمليه المراوغ والملتبس يعابثنا.. نقرأ ما يكتب.. فتنشج حد الضحك أو ربما نضحك حد البكاء، ثم يكون أن نغضب: ما هذا الكاتب الساخر الذي يحرمنا من بسمة نحتسيها مع قهوة الصباح، فيذكرنا: كم مرة قلت لكم "يا... أنا لست كاتبا ساخرا".. فيكون أن نسال أنفسنا: فعلاً.. ما هذا الذي يكتبه طمليه؟

ولأننا لا نعرف الجواب نختار فن الاستبعاد: حسنا هذه ليست كتابة ساخرة.. ولا جادة أيضاً.. ثم إنها ليست شعرا ولا حتى قصيدة تفعيلة ولا نص أو خاطرة، كما إنها ليست قصة ولا قصة قصيرة جدا؟ إذن ما هذا الذي تكتبه أيها المراوغ قل.! يصمت ساخراً، من خلف لحيته الكثة ونظارته الشعثاء، ولا يجيب، ويروح يعابث عصير الجن والعفاريت وجنيات وادي عبقر، ونروح نحن ننتظر ما سيكتبه في صباح اليوم التالي.

في أمسية الرمال، وكان المنظمون من آل مساعدة وأبو غزالة قد اختاروني لإدارة هذه الأمسية الغرائبية، سألت محمد طمليه من جديد: يا رجل حيرتنا ماذا نفعل؟ نظر إلينا بإشفاق وقال افعلوا كل ما تشاءون: غنوا.. اعزفوا.. ابكوا.. نكتوا.. نكدوا.. افرحوا.. ارقصوا.. انشدوا شعراً.. اعطشوا.. اشربوا جنّوا.. اعقلوا افعلوا كل ما شئتم.. فقط كونوا أنتم!.. يعني كونوا صادقين.

قلت لحضور الأمسية ما قاله طمليه لي وأضفت: يمكننا أن نبدأ وبدون جدول أعمال. محمد لم يكن يحب جداول الأعمال ولا جداول الضرب ولا البرامج فقط دعونا نسمع موسيقى.. وها معنا ثلاثة عازفين: علاء يوسف، هشام الحدرب، أحمد حلواني.. فالموسيقى هي لغة الأرواح والبشر معاً..

بدأ العزف والقليل من الغناء الذي يحبه طمليه: مارسيل خليفة وفيروز وموشحات أندلسية معتقة.

بين الحضور كثيرون أحبوا أن يتحدثوا مع طمليه ومعنا، باحوا بذكريات حميمة وقدموا شهادات نادرة عن المشترك بينهم: أحمد طمليه، فؤاد أبو حجلة، خالد الطريفي، أحكام الدجاني ، قليل من شغب سلام مساعدة، سامي الزبيدي، وخالد مساعدة الذي أشجانا بنص حميم. وكان بين الحضور: سعود قبيلات، يوسف عبد العزيز، عبد الله حموده.

وفي القاعة المجاورة ثمة منوعات من طعام، صنعت بأيدي المحبة في بيوت الأصدقاء والصديقات من بنات وحفيدات زهرة عمر ومساعدة وغيرهن .. أكلنا وشربنا مع طمليه، وتضاربت الأقداح: بصحتك.. كنا على يقين بأنه الآن حيث هو يتمتع بصحة ممتازة ولا يشكو من أي ألم.

في أمسية متحف الرمال كان الحب والوفاء والإخلاص والذكريات يجلسون على المقاعد بجانبنا يكملون دائرة التلاقي والمودة.

في ذلك المساء الحميم، محيت قروح أيوب طمليه.. ونام ليلتها بهناء ربما لم يعشه منذ سنوات..

محمد طمليه إلى اللقاء في سهرة أخرى ولا يهم في الرمال أو تحتها".

***ناقد أردني**

محمد طمليه (1957-2008)

ولد محمد عبد الله مصطفى طمليه بتاريخ 1957/11/14 في قرية أبو ترابة، قرب الكرك ، ويمتد جذر أسرته إلى قرية عنابة بقضاء الرملة. كان أردنياً من أصل فلسطيني، وحين انتقل من أبو ترابة الكرك إلى مخيم الحسين بعمان صار فلسطينياً من أصل أردني.

حصل على بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من الجامعة الأردنية عام 1985، وسجن خلال دراسته مرارا حسب الأصول. عمل بعد تخرجه سكرتيراً تنفيذياً لرابطة الكتاب الأردنيين، ومديراً ثقافياً لغاليري الفينيق للثقافة والفنون، ورئيساً لتحرير جريدة (قف) وكاتباً لعمود يومي ساخر في عدد من الصحف الأردنية منها: الشعب، الدستور، العرب اليوم، البلاد، الرصيف، كما كان عضواً في الهيئة الإدارية لرابطة الكتاب الأردنيين، وعضو في اتحاد الكتاب العرب، نال جائزة رابطة الكتاب الأردنيين في مجال القصة القصيرة عام 1986. ترجمت بعض قصصه للانجليزية والفرنسية. أصيب طويلا بالسرطان القاتل وتوفي في عمان بتاريخ 2008/10/13.

المؤلفات:

جولة العرق (قصص) مطبعة التوفيق، عمان، 1980.

الخيبة (قصص) مطبعة التوفيق، عمان: 1981.

ملاحظات حول قضية أساسية (قصص) مطبعة الزرقاء الحديثة، الزرقاء، 1981.

المتحمسون الأوغاد (قصص) تقديم: سالم النحاس، ط1، شركة المطابع التعاونية، عمان، توزيع دار ابن رشد، عمان، 1984، ط2، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1986.

يحدث لي دون سائر الناس، كتاب مشترك مع رسام الكاريكاتير عماد حجاج، منشورات شركة أبو محجوب، عمان، 2004.

إليها بطبيعة الحال، 2007.

أنت..ليس إلا (رواية)

×× كان من بين المشاركين في الندوة: محمد طمليه، يوسف غيشان، أحمد الزعبي، أحمد أبو خليل، طلعت شناعة، عبد الفتاح القلقيلي، كامل نصيرات، نزيه أبو نضال.

مرض يرفع الرأس
قراءة في كتاب محمد طمليه : (إليها بطبيعة الحال)

د. بلال كمال عبد الفتاح*

تتجه الكتابة الساخرة إلى نقد الواقع ،وإلى تتبع مسار الحياة في مختلف اتجاهاتها ، وهي منطقة يلتقي فيها الضدان ، فيلتقي الحزن والفرح ، والجد والهزل ، وتكون الرسالة بليغة عندما تأخذ جانباً منها ليتضح الجانب الآخر المضاد ، فالضد لا يظهر حسنه ولا يكشف سوءه وسوءاته إلا الضد ، وفي الكتابة الساخرة يلتقي الهم العام مع الهم الخاص ، ويتناوب أسلوبا التلميح والتصريح : بوحاً وكشفاً و فضحاً .. من هنا اكتسبت الكتابة الساخرة شرعيتها ،وفرضت حضورها : مقالة وحكايةً ، بل وماحكت الأجناس الأدبية وحاكمت السياسة ، والاقتصاد ، والتاريخ ، والواقع الاجتماعي ،وحيثما كان للإنسان يد أو قول كان لها قول أبلغ ، ودور أكبر، وتأثير أعمق .

يجد الباحث فضاءً مناسباً لدرس مقالات محمد طمليه في كتابه ((إليها بطبيعة الحال)) ذلك أن المقال المنشور في الصحيفة له سمته الخاص وقارئه العابر ، وتأثيره المحدود ، أما الكاتب الذي جمع هذه المقالات فإنه يجمع فيها هماً ،تشكل فضاءً بل فضاءات للدارس والباحث ، فثمة مشاهدُ تتشكل ، وخطاب فكري يتبلور ، وسمات لغوية وأسلوبية تتميز.

ففي كتابه ((إليها بطبيعةالحال)) تكتمل الصورة ، ويتعين المكان ، ويتحدد الزمان ، ويتجول القارئ في :

المكان : مدينةً وقريةً ومقهى و مختبراً ومشفى وشارعاً

الزمان : ماضيا و حاضرا ومستقبلاً

ويشتم معه روائح متعددةً من رائحة الورد ، والقهوة ، والخبز إلى رائحة الحبر و الخبر في الجريدة ، إلى رائحة الأزقة و الشوارع الضيقة ، إلى رائحة (الكيماوي) !!



ونقرأ في الكتاب الإنسان أخاً ، وشقيقاً ، صديقاً وعدواً ، مريضاً وطبيباً ، ونجد (أبو العبد) رمزاً للإنسان البسيط فينا !!

ونجد أصدقاءه من الأدباء حاضرين في كتابه : مؤنس الرزاز ، وسعود قبيلات ، ويوسف عبد العزيز، وجمال ناجي ، بل نجد (محمد طمليه) نفسه ذاتاً تخاطب ذاتها وترسم شكلها في ثوب جديد!!

المرض في مقالات محمد طمليه

:

لم يُخفِ محمد طمليه مرضه ، بل وظفه في أدبه ، وصرّح به ، وحدد منطقة الإصابة وهي الفم ، وكان السرطان خلية حية متفاعلة في جسمه ، كما كان السرطان مفردة متفاعلة في قاموسه اللغوي وانتاجه ، وكأنه يريد أن يتغلب على هذا المرض بهذه السخرية التي انتهجها ، وبهذه المواجهة التي وصلت به حد التطرف ـ على حد تعبيره ـ إلى درجة اختيار المرض :

(اللعنة عليّ ، متطرف حتى في اختيار المرض ... من أنا)

بل يجد في هذا الضرر منفعة : (السرطان مجرد ((سكرتير)) مجتهد قمت بتعينه في جسدي لتذكيري كلّ صباح بواجبي ازاء مشروعي الأدبي الذي يعرف كثيرون أنني أفكر فيه منذ أيام الجامعة)

بل يجد أن هذا المرض قد عرّفه على جوانب من شخصيته كان يجهلها :

(ربّ ضارة نافعة ، فقد كشف السرطان جوانب في شخصيتي لم أعرف من قبل أنها موجودة أصلا ،ومنها أنني بسيط للغاية ، وجئت إلى الحياة كمالكٍ لها ((قوشان)) لا كمستأجر ، من يصدق ؟!!)

بل جعله هذا المرض قريباً من المرضى ، فكتب معبراً عن معاناتهم غير مرة ، ومن ذلك قوله :

(ما أكثر مرضى السرطان !! ولذلك فإنه يمكن السماح لمستثمرين من القطاع الخاص بفتح محلات وأكشاك لتقديم الكيماوي للعابرين : كيماوي أبو العبد)

لقد تعامل طمليه مع هذا المرض تعاملاً شفافاً ، وصنفه ضمن مراتب ، إذ جعله مرضاً يرفع الرأس تباهياً في مقابل سرطان آخر يخفض الرأس خجلا ، حين وجه خطابه متحدياً إلى صديقه الروائي محمود عيسى موسى والذي أصابه السرطان في الخصية : (وأتميز بإصابة ((سرطانية)) في موقع يرفع الرأس : اللسان أيها الصديق . أنت هل تجرؤ وبالأحرى : ألا تخجل من تقاريرك الطبية التي تقول ان ((السرطان)) أصابك في الخصية ؟!!)

وإذا كان السرطان قد أصابه في الفم فإنه يوظف الفم واللسان توظيفاً دلاليا ، فلا يذكره مكاناً للطعام ، بل مكاناً للكلام ومكاناً لإلتقاء الرجل والمرأة حبيبين وتوحدهما ، ووسيلة للتذوق والتمييز : (هل يتأذى لساني بحيث أفقد القدرة على تمييز المذاق ؟!!)

(كأنه لا فرق بين طعم اللعاب في فم امرأة قبلتها البارحة وطعم اللعاب في فم امرأة لم أقبلها بعد، قلت لها أن شرط القبلة هو أن يشارك فيها أربع شفاه ولسانان هل فهمت ما أرمي إليه ؟!! يبقى السؤال مطروحاً)

وهو مطروح لأن السرطان أصابه في لسانه ، هذا في حضرة المرأة اما في حضرة اللغة فإنه يخشى عندما تؤخذ خزعة من لسانه لفحصها مخبرياً أن تضيع منه كلمات لم يقلها بعد : (ولكني أجفل إذ يخطر لي أن تنمو في سياق عملية ((زراعة العينة)) كلمات لم أقلها بعد . يقول الشاعر الفرنسي ((أراغون)) : (لست نادماً في حياتي على شيء ، قدر ندمي على امتلاء فمي بكلمات لم أقلها) هذا بالضبط ما يخيفني .

وهنا نجد محمد طمليه ينتهي دائماً إلى المطلق واللا محدود في تعامله مع المرأة ، واللغة ،

و الزمن، والمكان ، فإذا كانت الكلمات التي يحبها ويخشى عليها هي الكلمات التي لم يقلها بعد ، فإن :

(أجمل وأرق النساء تلك التي لم نقابلها بعد)

(نصبو إلى وطن صعب ، وامرأة مستحيلة)

(أجمل الأيام تلك التي لم نعشها بعد)

وإذا كان الجمال مرتبطاً في ذاك المطلق والمغيب فإنه في المقابل يخشى المجهول في المنطقة ذاتها: (أنا لا أخاف مما يجري ولكني أخاف مما لا يجري)

من هنا يواجه السرطان مستهزئا وساخراً في غير موضع :

(أنا لست مريضاً أيها السادة كل ما في الأمر أنني قررت ترويج الإشاعة لإقناع الجميع أن السرطان أقل خطورةً من تبسيط القدمين وسنهزمه)

(ساعدني في جعل السرطان تافهاً)

(أنا ممتن بالفعل للسرطان)

(بشرفي أن المصابين بالسرطان بالفعل هم الأسوياء الوحيدون في بلدي)

وكما سعى في كتابته الساخرة في فضح الواقع الاجتماعي والسياسي فإنه بتوظيفه لمفردة السرطان يعدها فضيحة وهكذا أصبح يتمنى أن يموت لأنه فضيحة للمرض ذاته :

(صرت أتمنى أن أموت فموتي بحد ذاته فضيحة ، مثلما كان مرضي فضيحة)

ويرسم نهايته بقلمه : (نحن نستحق الحياة ، لأننا نحبها ، ولذلك نموت ، ونموت بأدب وفي عز العمر ، مع ابتسامة على الشفتين قبل الإغفاءة الأخيرة)

سمات لغوية :

تلتقي صفات الرجل الساحر في شخصية كاتب المقال الساخر وهو يتفنن في اللغة ويخضعها لمنطقة الخاص : اضافة وحذفاً ، تبديلاً و تعديلا ، اقتباساً لألفاظ بعينها واقتناصاً لمعان يعاينها ، حتى تروي معنى ، وتواري معنى آخر، وتوقع في شباكها القارئ المنتظر ، وتعطي اللغة أكلها في كل حين.

وهو يرى اللغة امرأة كما يرى اللغة امرأة وهاهو يصرح (عهدي باللغة أنها خليلتي وترتدي لي في كل نص أكتبه مفردات زاهيةالألوان وشفافة ، وتضع على فمها ((حبر شفاه)) مثيراً للغاية وتتعطر بروائح زكية ...) في نص آخر يقول لحبيبته :(أنت تلاوين اللغة والمفردات . وسوف وصار ولعل وحتى ، وقد درسنا في المدرسة أن أحد علماء اللغة مات وفي قلبه ((حتة)) من حتى . وأنت حتى .) فهذا التلاعب و التفنن في اللغة في تشكيل مفردات وصياغتها صياغة تعطي من المعاني ما أراد لها أن تعطي ، ومثال ذلك :

ـ كذلك تفعيل دور المفردة التي يقف عندها مثل (ست البنات) ليفارق معناها (سيدة) ويوظفها عددا فتتلوها (سبع البنات)

ـ سقطت سهواً في (العرب اليوم) ويقصد اسم صحيفة أردنية ليوظفها مع تالياتها من الجمل الإسمية: العرب البارحة والعرب الخميس.

ومن السمات اللغوية في الكتابة الساخرة توظيف الألفاظ أو العبارات العامية الدارجة في نص المقال ومن ذلك : ـ (سايق عليك الله)

ـ (تعزيل بيت الدرج والسدة وكل مكان تضعين فيه ((كراكيب)))

ـ (على معظم الأسطح تحمل ((غيارات)) وشراشف ووجوه مخدات

ـ توظيف الأمثال العربية العامي منها والفصيح والأقوال المأثورة .

ـ توظيف أسماءالأدباء و الكتاب والفنانين.

وختاماً فإن كتاب محمد طمليه ((إليها بطبيعة الحال)) مغرٍ لكثير من النظر والتأمل.

***أكاديمي أردني**

تراجيديا الزمن عند طمليه

د.راشد عيسى*

محمد طمليه كاتب مختلف ، فريد الطراز ، مقالته لاتندرج – فيما أرى – تحت باب الكتابة لصحفية ، بل تحت باب الأدب بالضرورة ، فلا تكاد تخلو مقالة من صور أدبية فنية ، أو لغة مجازية عالية ، أو معنى مبتكر ، أو سرد دراميّ قصصي ، أو فكر شعوري لاذع ، فهو قاص في مقالاته ، ولعل مجموعته القصصية " المتحمسون الأوغاد " تؤكد وجهته الإبداعية الأدبية .

يمتاز نص طمليه بمصداقية شفافة جارحة مضحكة مبكية حدّ الألم اللذيذ ، وباقتصاد لغوي باهر يكشف عن مدى حذره من الحكي والكلام الجزاف ، ويميل جليّ إلى مخالفة الصيغ التعبيرية السائدة واختراقها لاجتراح صيغ خاصة بأسلوبه المتآخر المولّد للدهشة والإثارة والمتعة الجمالية ، فنصوصه صور ومشاهد يومية وانطباعات من الواقع المعيش ، فهو وإن بدت كتابته شخصانية حين يوظف بعض تصرفات أفراد أسرته وعلاقته معهم ، فإنما يصدر عن شعور إنساني مشترك مع فئة كبيرة من المجتمع تشاركه هذه التأسيات والحسرات والوقائع بحلوها ومرّها ، فهو بصيغة أخرى يعبّر عن أدق تفاصيل الحياة بدمعة ساخرة من البكاء نفسه ،



وبابتسامة مفتوحة على الضحك المقهور .

تراجيديا الزمن

سيظل الزمن عند الفلاسفة والأدباء محورا رئيسا في نظراتهم الفكرية المتوالية فهو القاهر الذي لا يستطيع أحد قهره أو تجاهله ، لأنه غير محسوس يمارس لصوصيته بسرانية كاملة و يقودنا إلى الموت مكرهين . فهو الطرف الرئيس في جدلية الحياة والموت . وربما كان العمر وتناميه الطبيعي من الجنين إلى الشيخوخة إلى القبر أهم ثيمة فكرية شعورية في أعمال كبار الفلاسفة والشعراء والمفكرين لأن الإنسان بالفطرة يخشى الزمن ويحب الحياة ، فيهاجم الوقت بصفته سيفا مشهورا على الرقبة وقابلا لأن ينفّذ طبعه في كل احتمال وظرف.

وطمليه من أبرز الكتاب الذين اشتغلوا على مسالة الموت والزمن في حوارات وتعليقات مؤلمة ففي مناسبة موت أخيه إسماعيل قال : " خذ ما تبقى لي من عمر وعش أنت أكثر حاجة مني للحياة . أيامي لك ها أنني أضع الوقت في صندوق البريد و أكتب على المغلّف باليد ومكتوم وللغاية ... والحسرة أيضا " ص14 .

ثم يفلسف الحسرة بأسلوب مفجع بقوله " نحن نستحق الحياة ، لأننا نحبها ولذلك نموت ، ونموت بأدب ، وفي عز العمر ، مع ابتسامة على الشفتين قبل الإغفاءة الأخيرة " ص 16 .

وفي مقالته "طحن الماء" يهجو طمليه الأيام ويتذمر من بلاهته وقسوتها بقوله " ها أنذا انظر إلى أيام مزرية وشريرة . وإلى أيام بمثابة بثور .

وإلى أماسٍ كئيبة وأوقات راحت سدى مضيعةً للوقت " ص 17 .

ويبلغ تأسيه من مرور الأيام الرتيبة المملة ذروته حين يقدمها بصور جمالية محزنة فريدة فيقول " سرعان ما نكتشف أن الأيام عادية وباهتة تماما مثل سلسة طعنات أتلقاها في الظهر دون تفريق بين نصل ونصل أو مثل دم ظل أحمر حتى في أجساد الزنوج . أو مثل انتفاخ بطون الحوامل في الشهر السادس . أو مثل دقات القلب في غرفة العمليات أو مثل العتمة في كل القبور.... أيام متشابهة مثل كهول في غرفة الخداج أو مثل ورد يفقد معناه بعد خيانة زوجية صريحة...." ص 18 .

إن هذا التعاقب الوصفي في تجسيد رتابة الأيام ولا جدواها يعبّر عن مرارة عميقة ضاربة الجذور في نفسية طمليه الذي يحارب الوقت بأسلحة فنية تصويرية مستقاه من جميع أشكال الحياة حتى لكأنه يصدر في كتاباته عن نفس مرعوبة من الزمن تفلسفه لتحيّده وتجتنبه وتشتكيه لتستطيع معايشته وتقبله بصورة ما .

وكثيرا ما لجأ طمليه إلى العبث بالترتيب المنطقي للأيام في بوح ساخر من عدميتها وبلادتها كقوله " الملاحظ أن الأيام تمر بسرعة اليوم خميس البارحة خميس ، وغدا خميس . أتذكر أنني أمضيت الأسبوع المقبل منطويا في غرفتي .. الأيام تمر بسرعة ... دوام يبدأ في الثامنة ظهرا وليل يهبط في العاشرة صباحا ... " ص 33 .

ثمة إذن تشويش فني يقوم به طمليه ضد حركة الوقت والمواقيت لإبراز تشابه الأيام وسرعة مضيها ، ورتابة تفاصيلها . فهو يعلن الضجر من هذه الحركة الميتة الثابتة للوقت.

وإذا كان طمليه ينظر إلى الزمن نظرة عبثية فلسفية فإنما يتجه لذلك بوصفه أديبا بالغ الحساسية تجاه مسألة الزمن الذي يعاني منها الإنسان عموما .غير أن معاناة الأديب أشد ألما وعمقا ، وطمليه يتحسر على أيام مضت دون أن يشعر بفائدتها أو قيمتها النفسية ، ففي مقالته تحت عنوان أيام يقول " الاثنين الجمعة الأحد الثلاثاء السبت الخميس ... مهلا أيها الأصدقاء كل ما في الأمر أنني أتحدث عن الأيام التي ضاعت من عمري " ص 36 .

وإذا نظرنا إلى مجموعة من

مقدمات مقالته رأيناه يتناول الوقت بكناية مقهورة يقلب فيها حقيقة الوقت ويخلطها كقوله " صحوت في نحو التاسعة والنصف من صباح البارحة " ص 42 .

"أو صحوت في نحو الساعة السادسة صباحا أو الثانية عصرا لم أعد أذكر ، ما الذي يفعله رجل وحيد وضجر في مثل هذا الوقت من أي وقت " ص 43 .

غير أن مقالة أيام في منفضة تعبر أصدق تعبير عن قلق طمليه وضجره من مسألة الوقت ومروره ولاجدواه ، ورؤيته السوداوية لماهية الزمن " حال صحوي من النوم توهمت أن اليوم هو يوم جمعة

يوم جمعة متكامل ، ولكن شريكي في الإقامة أكد لي أن اليوم ثلاثاء مجرد ثلاثاء ، تشاورنا في الأمر هل تذكر يوم السبت الماضي ؟ أعتقد أن الأربعاء مميز دائما . أنا لا أحب الخميس ، والاثنين بليد ، والأحد باهت ، ماذا بقي لنا من أيام الأسبوع ؟ أيام نرميها بالمنفضة هكذا ولا ندري كيف فات النهار لقد أظلمت في عز الظهر ... من يهتم أيها الصديق ؟ يوجد غموض غريب في طبيعة الأيام من حيث أنها أيام : أنت تعرف أن هذا النهار خميس إذا استعنت برزنامة أو استعنت بصديق " ص 45 .

فلماذا أكثر طمليه من هجاء الزمن و تفتيته ونفى جدوى مرور الأيام ، أحسب أن طمليه أديب مثقف له نظرته الفلسفية العمودية في واقع الحياة ، وما هجاؤه للزمن إلا معادل لحبه للحياة وخوفه من انقضاء العمر ورهبته من الموت الذي ظل شبحه يلاحقه في سنواته الأخيرة . فهو يقول " أحب الحياة أحبها جدا ولكن حبيبات القشعريرة تغمرني كلما نعق غراب وعوى ذئب ورأيتهم يضعون الشمس في كيس قمامة أسود " ص 47 . ولا يخفى على القارئ جمال الصورة الشعرية في العبارة السابقة وهي أن الشمس عندما تغيب ويأتي الليل فكأنها موضوعة في كيس أسود هو سواد الليل أما كيس قمامة فهو تعبير عن اللاجدوى وإلى السخرية المرة من الظلام والشروق معا .

ومن الشواهد العميقة على نزوع طمليه إلى محبة الحياة ما قاله بمرارة وألم عن مسألة " الخمسين " هذا العمر المنذر بشيخوخة مؤلمة كقوله " يعني أن أتقدم في السن أكثر فأكثر ضاربا عرض الحائط بمقولة ديستويفسكي الشهيرة " لا يليق برجل يحترم نفسه أن يعيش أكثر من خمسين عاما "اللعنة ، سأبلغ الخمسين وأتخطاها ثم ينحني ظهري ويصيبني تبسط القدمين وسعال قوي بالضرورة " ص 151 .

وهكذا فقد تناول طمليه الزمن بصفته مأساة كونية حالّه بالبشر مؤدية للموت والعدم وانتهاء العمر ، في حين أن الإنسان يحب الحياة ليكمل مشروع أحلامه المؤجلة . ولكن العمر في النهاية قصير ومحدود شئنا أم أبينا ، ولا يمكن لنا إلا أن نردد قول الشاعرة الروسية تسيفاتايفا" لاوقت للحياة ". لأن الوقت يمر ونحن صاعدون مسلم الحياة ،نتعثر ونقع ونحن ما زلنا على الدرجة الأولى منها . أو كما قلت في إحدى قصائدي :

مسكَ المشعوذ مرة كفيّ
متأملا أن يقرأ المخفي
راحت بصيرته تقلّبني
نشوانة في لذة الكشفِ
قال احتذر دُنياك ياولدي
مادام هذا العمر لا يكفي

فطمليه فلسف الزمن بأسلوبه الساخر حدّ الألم الجاد وبأسلوب أدبي بارع مدهش في صوره الفنية وقيمه الجمالية التي تلامس جرح الإنسان في مشوار أحلامه مع الحياة التي لا تنتظر أحدا لان الموت أقوى منها وهو سيّدها الأخير .

***شاعر وأكاديمي أردني**

محمد طملية..... آخر الصعاليك

مجدي ممدوح*

منذ البدء أعلن استياءه من "المتحمسين الأوغاد" وأعلن الخروج عليهم، وأمعن في خروجه حد الصعلكة، لابد أن ذلك كان يناسبه، والصعلكة طريق باتجاه واحد لا رجوع فيه، والحقيقة أنني لم أعرف صعلوكاً واحداً رجع عن صعلكته،فلقد صاحبت الكثير من صعاليك عمان وبغداد ولم أجد فيهم تائباً واحداً، الصعلكة موقف من الوجود، موقف شمولي يرتقي إلى مرتبة الضرورة، وهو موقف لا يأتي بقرار عفوي متسرع، بل أنه تحول نوعي يختمر في وجدان المتمرد وعقله بتراكم كمي بداية لينتهي بتحول نوعي لا رجوع فيه، فمن غير المتوقع ممن إرتحل إلى الصعلكة أن يعود منها تائبا، من يتذوق لذة الصعلكة وما يترافق معها من إحساس هائل بالحرية لا يمكن أن يستهويه عالم الانتماء الرتيب، عالم (الأوغاد المتحمسين) والمتحمسون الأوغاد- لمن لا يعرف- هو عنوان المجموعة القصصية الأولى لمحمد طملية والتي أدخلته عالم الأدب من أوسع الأبواب. وأدخلته أيضاً عالم الصعلكة من أوسع الأبواب،



والحقيقة أن هذه المجموعة كشفت في وقت مبكر عن مقدرة فذة في صناعة القصة قل نظيرها في أدبنا العربي، لماذا لم يستمر محمد طملية في مشروعه القصصي، هذه قضية محيرة ومحزنة في نفس الوقت، فلقد ترك محمد طملية مصير القصة القصيرة بيد زمرة من أنصاف الموهوبين واللاموهوبين وكتاب الإنشاء ولمن غابت عنهم أسرار وكيمياء هذا الفن المأساتي، ليحولوه بمرور الزمن إلى مسخرة يغذونها على الدوام بنتائجهم التي تتناسل باستمرار

أما لماذا هجر محمد طملية القصة، فلا يعدو ذلك عن كونه لا

مسئولية وانسياق وراء الصعلكة، لو لم يكن محمد صعلوكا لأنشأ مشروعا قصصيا متناميا نستطيع أن نضعه في مصاف الأدب العالمي، ولكن يبدو أن للصعلكة سحر ولذة تتبخر أمامها أهمية الإنجازات والمشاريع الكبرى، الحقيقة أنني لم أجد قالباً آخر أضع فيه هذه القضية الشائكة، أقصد قضية تنازل طملية عن مشروعه القصصي المتفجر.

والصعلكة داء عضال لا شفاء منه لسبب بسيط هو أن الصعلوك (صاحب الداء) لا يرغب بالشفاء من دائه، ولا نستطيع إلا أن نردد مع المتصعلكين من ولد ومات ولم يتصعلك، لا يستطيع الادعاء أنه عاش.

الصعلكة يا سادتي الكرام تنطوي على عنصر مأساتي، فالصعلوك بطل مأساتي لأنه عندما يدخل الصعلكة مختاراً فإنه يصبح من أصحاب المصائر الكبرى، في اللحظة التي ينزع فيها قناع الرضا والانتماء المذل فإن أبواب الجحيم تفتح على مصاريعها، فينكشف العالم أمامه واسعاً، لا متناهياً، مرعباً لا جدران تحده ولا سقوف تظله، الصعلكة نقله وجودية نوعية مرعبة لا يستطيعها إلا روحاً متمردة خرجت من قمقمها بلا رجعة،انها الانتقال من المتن إلى الهامش، ومن الواضح أن طملية لم يتحمل السكن والبقاء في فضاء المتن، فعالم المتن له اشتراطاته وقوانينه وجده جد وهزله جد أيضاً، حسناً هذا لا يناسب طملية، لقد أدرك ذلك بما يشبه الاكتشاف وبدا له الارتحال إلى الهامش بديهياً، ففي الهامش وحده يستطيع المرء أن

”يا صاحبي الصعلكة تعاش، ولا يمكن الحديث عنها هكذا، ثم دعني أنظر اليك، ما شأنك والصعلكة أنك تبدو كأحد (المتحمسون الأوغاد)“

يرخي مفاتيحه للكسل العذب، يفعل ما يشاء ويقول ما يشاء في الوقت الذي يشاء، دون أن يكون لما يقوله أو يفعله تأثير على ماكنة المجتمع الجبارة، تستطيع أن تفعل ما تشاء وتقول ما تشاء شريطة أن تكون صعلوكاً، لأن ما تقوله وما تفعله لن يكون له تأثير على سواك، أما إذا كنت مهماً وتنتمي إلى المتن فإن أعين المجتمع لن تغفل عنك لحظة واحدة، سوف تلاحقك في حلك وترحالك، في نومك وصحوك، في جدك وهزلك لكي تتأكد أن ما تقوم به ينسجم ويتساوق مع آلة المجتمع الجبارة، والثمن دائماً هو الفقدان المتزايد لحريتنا، إن أقل الناس تمتعاً بالحرية هم الملوك والأمراء، ولذا فإن الملوك هم أكثر الناس حسداً للصعاليك، فهم الوحيدون الذين يقدرون نعمة الصعلكة حق قدرها، وأرجو أن لا نتفاجأ عندما نعلم أن الكثير من الصعاليك قد صاحبوا الملوك، والمثل الأقرب إلى ذاكرة المثقفين هو الشاعر عرار.

هكذا إذن، الصعلكة هي الوجود الهامشي، الهامشي المريح، الذي لا توتر فيه ولا هموم ولا مسؤوليات كبيرة، ولا قضايا مصيرية، ولا ضرورات ولا إلزام وواجبات، وهذا ما ينشده كل من ارتحل إلى الصعلكة، وهكذا يغدو الصعلوك بطلاً مأساتياً بامتياز، فهو ليس بحاجة لأن يعيش أحداثا كالتي عاشها هاملت أو الملك لير أو صدام حسين حتى ندعوه بالبطل المأساتي، فإن موقفه البطولي من الوجود ورفضه شهادة الميلاد التقليدية التي أعطيت له من الجماعة كأحد الأرقام المموهة الضائعة واختياره أن يكتب شهادة ميلاد جديدة بنفسه، كل هذا يضعه في مصاف الأبطال المأساتيين، شهادة ميلاد يكتبها كل يوم بمداد الروح.

الصعلكة ظاهرها ملهاتي وباطنها مأساتي، وعامة الناس لم يشاهدوا سوى العنصر الملهاتي عند محمد طملية، كتاباته الساخرة التي تدخل ضمن الكوميديا السوداء، كوميديا تضحكنا وتبكينا في آن واحد، وهذه الكوميديا السوداء ليست عنصراً عبثياً زائدا يضاف إلى العناصر المكونة لكيمياء الصعلكة فالصعلكة بلا كوميديا سوداء أشبه بمرجل يغلي بلا صمام، مرجل يسير نحو قدره المحتوم. وهو الانفجار، هكذا سار تيسير السبول نحو قدره المحتوم، وهو الانتحار، وأؤكد لكم أيها السادة أن تيسير لو أمتلك أدوات الكوميديا التي امتلكها طملية لأغناه ذلك عن الانتحار، وأرى بوضوح أن طملية وتيسير السبول كانا من صنف واحد، ولكن طملية كان أكثر مأساتية عندما اختار الاستمرار

في هذا الخطأ الذي هو الحياة على وجه الدقة، لابد أنكم كنتم تعتقدون أن تيسير أكثر ماساتية، أؤكد أنكم مخطئون، تيسير قرر في لحظةٍ ما أن يتوقف، ولكنٍ محمد ظل ممعناً في مأساتيه سادراً في صعلكته، ذاهباً بها إلى نهاية الشوط، لكي يتجرعها كاملة غير منقوصة،

والصعاليك يا سادتي الكرام في نعيم لو اكتشفه الملوك لحاربوهم عليه بحد السيف، ولكن نعمة الصعلكة لحسن الحظ كنز دفين وفي حرز حريز، تقبع في أعمق أعماق الذات، ولا تتكشف أمام الفضوليين والمتلصصين، الصعاليك وحدهم يستطيعون تذوقها دون سائر الناس، ولكن مهلاً، ما هي الصعلكة يا ترى.، وما كل هذا الكلام الغامض عن الوجود والمأساة، والمتن والهامش، والانتماء واللاانتماء، لماذا لا نسأل محمد طملية شيخ الصعاليك عن هذا الذي اسميناه الصعلكة، والحقيقة أنني لم أجرؤ يوماً من الأيام على قذف هذا السؤال بوجه محمد طملية وفي إحدى المرات القلائل التي تجرأت بها على مشاكسته قلت له بهدوء.

أيها الصديق، ما هي الصعلكة برأيك، وما حدودها وما أصولها

نظر إلي ملياً وكأنه ينظر إلى مخلوق خرافي، يبدو وأنني باغتته بالسؤال، ولكنه تماسك، ثم أخذ يقهقه

- ها ها ها ، إن طريقتك في الحديث تجعلني أضحك واخاف أن يتشقق ددبري من كثرة الضحك، وهل الصعلكة حدود أو أصول، بالمناسبة هل أنت مجنون

هل أبدو لك مجنوناً

يا صاحبي الصعلكة تعاش، ولا يمكن الحديث عنها هكذا، ثم دعني أنظر اليك، ما شأنك والصعلكة أنك تبدو كأحد (المتحمسون الأوغاد)

دعك من المظاهر، فأنا أحمل في داخلي صعلوكاً كبيراً والدليل على ذلك أنني أحبك واراك قابلاً للإحتمال وأنت تعلم أن لا أحد يحتمل صعلوكاً إلا أن يكون صعلوكاً مثله

وكيف تجدني قابلاً للاحتمال، لابد أنك تتكلم راجماً بالغيب عليك أن تقضي معي يوماً واحداً حتى تطلق مثل هذا الحكم، لا أظنك تستطيع معي صبراً، يا صديقي لا أريد أن أصدمك، أنا فوق كل احتمال.

استطيع أن اخمن عن ماذا تتحدث

لا أظنك تستطيع، هل جربت يوماً أن يتعتعك السكر حتى تبحث عن أقرب زاوية لتتجمع فيها، هل جربت مثلاً أن لا ينتظر أحد في العالم عودتك، هل جربت أن تنسى شكل النقود من طول افتقادها، هل جربت أي من ذلك.

لا، لم أجرب

إذن يبدو لي أنك من الأشخاص الذين يعتقدون أن تناول الحمص والفلافل في مطعم هاشم في جوف الليل هو منتهى الصعلكة

ولكن لا يمكنك الإنكار أن ذلك أحد مظاهر الصعلكة في عمان، اليس مطعم هاشم هو ملتقى الصعاليك، حتى الرؤساء عندما ياتون إلى عمان فإنهم يأتون لتناول الطعام في مطعم هاشم على سبيل الصعلكة، لأن الصعلكة تستهوي حتى الرؤساء، هل تنكر ذلك،

وماذا تملك أيضاً من مظاهر الصعلكة

أنني لازت وفياً للفلافل والباذنجان المقلي ولم انتقل للكنتاكي مثلاً.

هذا جيد حقاً، وهل لديك مؤهلات أخرى

مؤهلات أخرى..؟! ماذا تعني بحق السماء، انتظر قليلاً، أنا لدي تعريف مبتكر للمثقف

ماذا..؟ تعريف للمثقف..!! هل أنت مشطوب؟

نعم املك تعريفاً للمثقف ربما يثير اهتمامك، فأنا أعتقد أن المثقف هو مفاعل ذري

مفاعل ذري؟!

نعم هناك تفاعلات ذرية تحدث داخل المثقف، فهو يقوم بتحويل الفلافل والباذنجان إلى أفكار وكتابات، أليس هذا تحويلاً نوعياً للمادة،

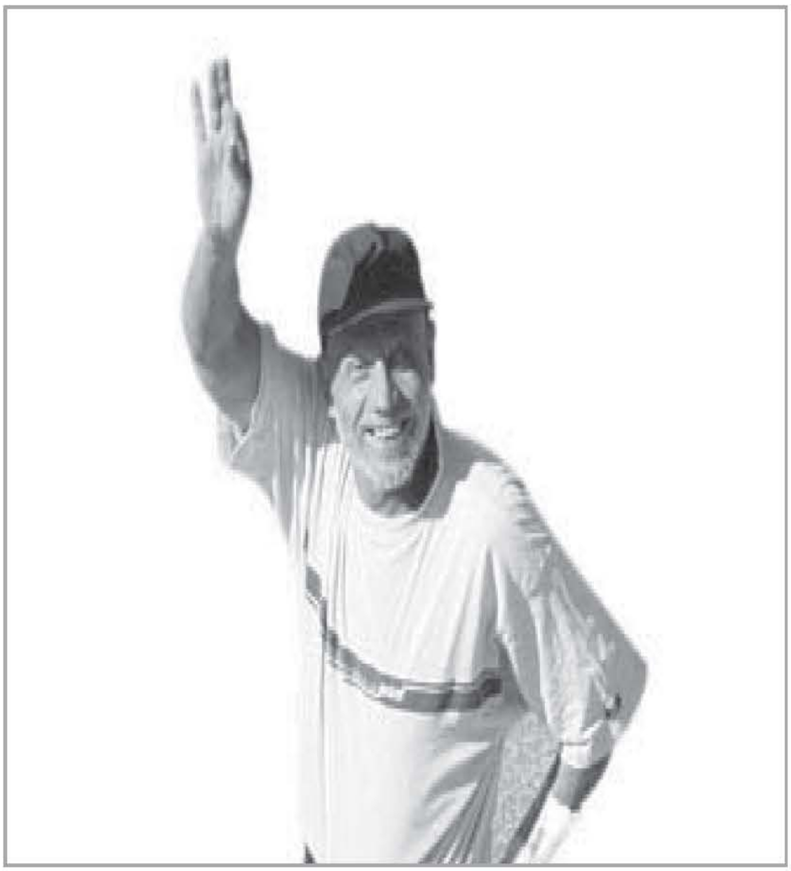
أرى انك محق في ذلك، فالمثقف بمجرد دخول الفول والحمص إلى معدته يصبح مفاعلاً ذرياً وتصدر عنه انفجارات هائلة، هذا تعريف رائع يا صديقي

ونضحك بهستيريا حتى تتشقق دبورنا

*** كاتب وباحث أردني**

بنية المقال عند محمد طمليه ومرتكزاته الرائدة

د. نضال الشمالي*



لطالما شرعت المقالة فنا تعبيريا بامتياز ، تلقائيا باقتدار ، عصريا بالتزام ، لازمت الصحافة منذ تفشي هذه الأخيرة ، واستفادت من مقدراتها في الانتشار والتوزيع حتى غدت المقالة جزءا من الأنواع الصحفية الأساسية ، التي لا يجوز الاستغناء عنها منذ أن نشأت في القرن السادس عشر الميلادي على يد الفرنسي مونتي ثم على يد فرنسيس باكون في القرن التالي. ولكن هذا الالتزام من الصحافة تجاه المقالة لم يقابل بالتزام مماثل ، إذ تسربت المقالة إلى التلفزيون طورا أو إلى الإذاعة طورا ،وإلى الكتاب طورا، وإلى الانترنت طورا آخر . والقصد أن المقالة تبحث عن حامل ومشهر لها أيا كان ، فطاقتها التعبيرية تعلن عن نفسها دائما لينتقل تشكلها من عقيدة الكاتب إلى ذهن القارئ. إن هذه الطاقة التمردية لدى المقالة منشؤها كتاب المقالة أنفسهم الذين يهجسون بافكار تتسم بالرواج بين أفراد المجتمع فتشغل حيزا من اهتماماتهم بل وتوجههم نحو ما غفلوا عنه أو توهمهم بوجود امر يستحق الاهتمام ، وربما تشغل في صناعة رأي عام ما يخدم توجها ما . إلا أن فن المقالة في كثير من

الأحيان لا يحفل كثيرا بالالتزام بسياسة الصحيفة بل إنها معنية أولا واخيرا بسياسة الكاتب نفسه ، الطامح إلى فكرة التأثير ، ناهجا لغة وظيفية مبسّطة تبتعد عن تضاريس اللغة الصعبة فترحب بكل من يقرأها . والكتّاب من ذلك في تنوع مزمن سببه المنافسة ، فدخلت المقالة فخ التجريب . وما ساعدهم في ذلك وقوع المقالة بين اكثر من جنس كتابي ، فضلا عن قصرها وسرعة نشرها . وعلى الطرف الآخر بزغت المشكلة الكبرى في سرعة نسيانها فعندما تطغى فكرة حديثة على أخرى أفضل منها تنسى الأولى وتموت ، مما يؤكد فكرة مفادها أن المقالة باتت من حوليات الكتابة وليس من معمراتها ، وما يصدق على المقالة سيصدق على كتّابها أيضا الذين يصدرون من تخصصات كتابية شتى ليعملوا الرأي في فكرة ما ، ضمن نطاق مضموني بحت.

ومن الأسماء التي علا شأنها مؤخرا في فن المقالة – حتى أعزله عن روادها الأوائل – الراحل محمد طمليه ، الذي عزز سلوك السخرية في فن المقالة وقدم رؤية تحتذى على صعيد المضمون والشكل على حدّ سواء ، إذ كانت مقالته مسكونة بتقديم الجديد فلم نلحقه بسابق عليه بل أسس تيارا مستقلا في أسلوب المقالة وبنائها يحسب له ، ومن أبرز مرتكزات هذا الريادة ما يلي:

بنية الذات والآخر

انشغل طمليه في كثير من مقالاته بثيمتين – إن جاز الإسقاط – الذات والآخر ، والآخر هنا هو المجتمع ، وهذا الانشغال اعتمد على خطى تبادلية ، فمرة يتحدث بإطلاق عن ذاته لتكون نافذة للمجتمع ، ومرة يتحدث عن المجتمع ليكون إرهاصا على حالته ، وإن كانت الطريقة الأولى الأكثر حضورا في كتاباته ، لقد اطلق طمليه العنان لذاته وخاصة في مقالاته الأخيرة مركزا على مبدأ الوحدة التي يعانيها رغم الزحام كما في مقالته "رجل وحيد" او "النهر" أو "الأطلال" او "رحلة". فمثلا في "رجل وحيد" ياتي العنوان معلنا سلفا عقدة المقال ، إذ يسكن فندقا مزدحما في ايام العيد وينتظر زائرا وهميا يسليه دون جدوى ، يقول : " مليار إنسان احتفلوا بعيد لا يعنيني. وأجزم أنه لم يخطر لأي منهم أن يتوجه ولو بتهليلة واحدة من أجل انسان لاذ ليلة العيد بغرفة فندق، وحيداً، واحداً، ولكنّه مكتظّ، ويعجّ بأمرأة في البال هي كل النساء دفعة واحدة، ويتمنى لو أنها تقرع الباب في هذا الليل البهيم: إفعليها ولو مرّة. هكذا: إقرعي عظم الجمجمة، واخرجي الى الأبد من رأسي.. مليار انسان احتفلوا، وإذ جاء الصباح، ذبحوا – ذبحوني. ولم يخطر لأي منهم أن الضحية هي ذات الضحية هذه المرّة أيضا". وفيما سبق تكتظ الكلمات المعبرة عن الوحدة لتعاظم من شعورنا به فنشترك معه في هم عام واحد. ومن مقالاته الفريدة في ثنائية الذات والآخر" كسر في اليد اليمنى" يتكثف الشعور بالذات والاخر سيان ، عندما يهرب من مناخ الوحدة التي تحاصره فيتوجه إلى منزل أمه المتوفاة ، فيلتقي شكليا بأسر إخوانه الساكنين هناك مع عوائلهم ولكنه يفضل الصعود إلى السطح ذلك المكان العالي ليرتد إلى الوراء سريعا متذكرا مدرسته القديمة وتتزاحم الاسقاطات : " × صعدتُ الى السطح/العمارة تتألف من ثلاثة طوابق/فأمكنني أن أرى من موقعي المدرسة التي درست فيها الابتدائي: لهذه المدرسة سور عالٍ، وها إن ولداً يمشي عليه. هل يسقط؟ الأغلب أن يسقط، ويحصل بموجب هذا على كسر في اليد اليمنى/اليمنى تحديداً، مثلي. × ما يزال الولد يمشي على السور، ما الذي يفعله هذا الشقي؟ يحاول الهرب من حصة الحساب فيما يبدو: مهلاً أيها المشاغب، فأنت ستكبر في لمح البصر، وسيكون لك صديقة في الجامعة، ورسوم تعجز عن دفعها، وحزب تنتمي اليه، ومواقف رافضة، ودهشة ازاء الانهيارات المتتالية،

وغصّة دائمة في الروح. × وأنا متأكد أنك ستزور ذات تعب بيت العائلة بحثا عن ألفة باتت مستعصية، وتقف هنا على السطح، في المكان الذي أقف أنا فيه الآن، لتراقب طفلاً يشبهني ويشبهك يمشي على سور المدرسة ".

البنية القائمة على السرعة ومحدودية المساحة

تميّزت مقالات طمليه بالمساحة الضيقة التي تشبه ضيق القصص القصيرة جدا ، ولكنها تبقى تأنّ في الذهن بعد الفراغ من قراءتها ، وينفذ هذا كله بجمل سريعة قصيرة الحجم ولكنها طويلة المدى . وهاتان السمتان سر من أسرار رواج محمد طمليه عند كل من يقرأه ، فمقالاته تشبه الهمس في الأذن قصيرة ومؤثرة ، لا تترك للقارئ خيار التوقف فالأمر برمته ومضة لا تحتمل التجزيء . إن المقال مكثف جدا بالخيالات والانطباعات والرؤى والتوقعات والقرارات، وعامل السرعة مرتهن لمبدأ الخبر الصحفي ، اما المساحة فمناطة بالقصة القصيرة جدا . يقول في مقاله " قطيع في المدرسة" : " المدرسة بحد ذاتها عقوبة/ والمدير شرس/ ومربي الصف تلقى هدية /هي عبارة عن مطرق رمان/ يضربنا به على المؤخرات، ومراسل المدرسة جاهز عندما تقتضي العقوبة استخدام معدات.. /الحبال في المقدمة/ المجريات كانت توحي ان الغاية هي اجتثاث الطفولة من جذورها/ نضع هذا جانبا/ ونتكلم عن المعلم الجديد الذي جاءنا البارحة/اذكر انه طويل القامة/ قوي. / وهنالك شرر يتطاير من عينيه/ ادركنا حالا ان الرجل ليس سهلا / فجفلنا بصورة جماعية/وصرت لا تسمع سوى وقع قدميه الكبيرتين في الغرفة/ وربما نبض قلوبنا في الصدور" . وهذه الجمل السريعة والمساحة الضيقة لاتكن على حساب المضمون وتقنيات الاقناع ، فعلى سبيل المثال مقالته آنفة الذكر " كسر في اليد اليمنى" ذات الـ (200) كلمة نرصد فيها ثراء دلاليا وتقنيا هائلا ففيه :

تأسيس لمبدأ الوحدة الخانقة التي سيطرت عليه بعد وفاة أمه.

التعويض : وهنا يتمثل في البحث عن الألفة أي الحالة الافتراضية التي يتصالح فيها مع نفسه المتألمة.

تفعيل لعنصر المفارقة ، فبيت أمه الكبير الحاني المكتظ الذي يقيم فيه إخوته مع أسرهم اصبح موحشا في نظره.

التناص مع عنوان " عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني.

الارتداد إلى المكان : حيث ارتكز ذهنيا على المكان الموحش الحاضر للارتداد نحو الماضي المشرق، عندما اعتلى سطح منزل أمه ليستشرف النظر فأعاده منظر المدرسة إلى ذاكرة الطفولة فرأى نفسه قبل أن تضل .

الإسقاط وذلك عندما مزج ذاته بالآخر، إذ حفز ذهنه منظر أحد الأطفال يمشي على سور المدرسة يهم بالتسرب منها ، حينها يتذكر فعله ، فيحاكم الصبي (الآخر) وفي الواقع كان يحاكم ذاته.

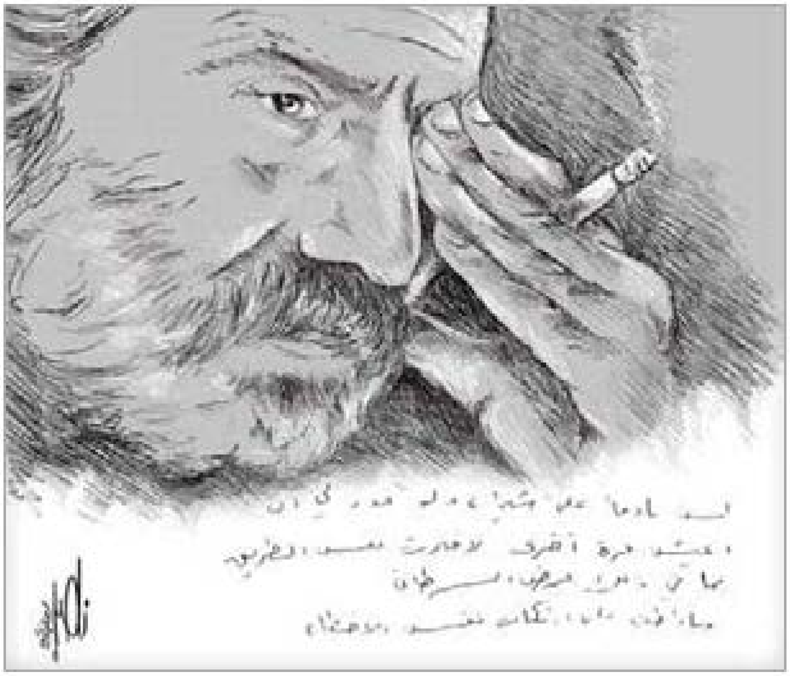
حضور المونولوج عندما ساءل الصبي وذاته في وقت واحد : " مهلاً أيها المشاغب، فأنت ستكبر في لمح البصر، وسيكون لك صديقة في الجامعة، ورسوم تعجز عن دفعها، وحزب تنتمي اليه، ومواقف رافضة، ودهشة ازاء الانهيارات المتتالية، وغصّة دائمة في الروح" وهذا الأمر يفتح المجال للحديث عن التمازج بين المقالة والقصة .

الانزياح الأسلوبي : " وأنا متأكد أنك ستزور ذات تعب بيت العائلة بحثا عن ألفة باتت مستعصية ".

بنية التداخل

تتفيأ مقالات طمليه كثيرا فن الأقصوصة وتتداخل بها بل تتخذها قناعا تصويريا لما يريده فعلا ، فطمليه نشأ كارها للغة التقريرية جانحا نحو اللغة التصويرية الموحية أو الغامضة الممتزجة بتقنيات السرد المتنوعة كالتداعي أو التذكر أو الارتداد . وهذه القيمة التمازجية

تعكس الإطار الحقيقي الذي اندرجت فيه المقالة التي لا تقبل التمازج بأي موضوع فحسب ، بل تقبل التمازج مع الأجناس الأدبية والتعبيرية المجاورة كالقصة القصيرة في (زين الشباب) ، وربما الكاريكاتور في (تيارات شعرية جديدة) ،أوالخاطرة في (رجل وحيد) أوالمذكرات في (الأطلال) أوالرسالة في (مجرد جلطة) ، وفي كل تمازج تستفيد مقالة طمليه من معطيات هذا اللون المستحضر وتقنياته وهنا لا بد من إيراد شاهد حي من مقالة " زين الشباب " : " × لدينا "مزبلة" يرابط فيها "ديك "/ "ديك مزبلة" / وقد رأيت هذا الديك في آخر زيارة قمت بها الى "بيت العائلة": كائن غريب، فهو لا يتقيد باللوائح المتعارف عليها فيما يتعلق بالصياح ربما يصيح الآن، هكذا، وهو منفوخ ومتبجح، والأكثر غرابة أنه يبتعد عن الدجاجات للمكوث أطول وقت ممكن في مزبلة عائلية صغيرة أقامتها أمي قبل أن تموت من دون الحصول على التراخيص اللازمة. × في المزبلة، مرفوع الرأس، متجاهلا ما حوله، سعيدا ومنتشيا، ويمكن الاهتداء إلى نظرة ازدراء في عينيه، هل يزدريني شخصيا؟ أنت لا تستطيع ان تعطي تفسيرات بشأن سلوك "ديك مزبلة"، هذا هو. × لكنه يغيظني: عنجهية غير مبررة، وثقة عالية، ورباطة



جأش، وشعور بالتفوق، واستعلاء ووقاحة متناهية. × اسأل نفسي : ما هي مقومات الارتقاء والتباهي التي يمتلكها "ديك مزبلة"؟ أعني.. ما هي الأسس؟ الحيثيات؟ المؤهلات؟. × زعيم مرهوب الجانب، مأخوذ على محمل الجد، لا يذبح حتى في المناسبات الغالية، مدعوم، "زين الشباب" اذا اصابته نوبة رونق وخيلاء.. انها الكلمة المناسبة: خيلاء.. خيلاء من طرف واحد يمارسها "ديك المزبلة"، وحصانة خاصة حصل عليها لأسباب لا نعرفها. × كم يشبهني وها أنذا انفش ريشي، ولكني لا أصيح..". انتهت المقالة القصصية ويبقى ما في النفس في النفس دون تصريح ليذهب تأويل المقالة في غير اتجاه ، هنا تتحقق صفة العبور النصي لدى مقالة طمليه فيحشد مقالته بأبعاد تأويلية لا متناهية ، وهذا ما حققته بنية التداخل.

بنية السخرية

والسخرية في الأدب تركيب من النقد، والهجاء، والتهكم والدعابة بلغة لمّاحة خفيفة ، بهدف التعريض بفكرة ما وربما بأحد الأشخاص ، ومحاولة تعريته بإبراز التفرات والسلبيات وما فيه من قصور أو نقص ما، ويعتمد الكاتب الساخر دائماً على سلاح التهكم المستتر المُبطّن، المُطعم بالغمز واللمز

والتلميح، الذي يصل أحيانا إلى التجريح، ضد خصومه المستهدفين لهجومه ونقده. وليس بالضرورة أن تحمل كل الكتابات الساخرة الهجاء الشديد وروح الاستهزاء، بل كثيرًا ما يعتمد الكاتب الساخر إلى المواجهة والتناقض في رفض وتفنيد بعض المفاهيم والعقائد البالية،وكشف بعض الأنماط البشرية التي تثير الامتعاض. إن الأدب الساخر هو شكل من اشكال رفض الواقع دون صدام أو مواجهة مباشرة ، وهذا أمر يتطلب موهبة وذكاء وبديهة حاضرة ولماحية عالية. إنه تحديد موقف ما من العالم تستدعيه صعوبة الظروف وعبثية الحياة، فيكون اللجوء إلى عبثية ولكن منظمة هي الادب الساخر.

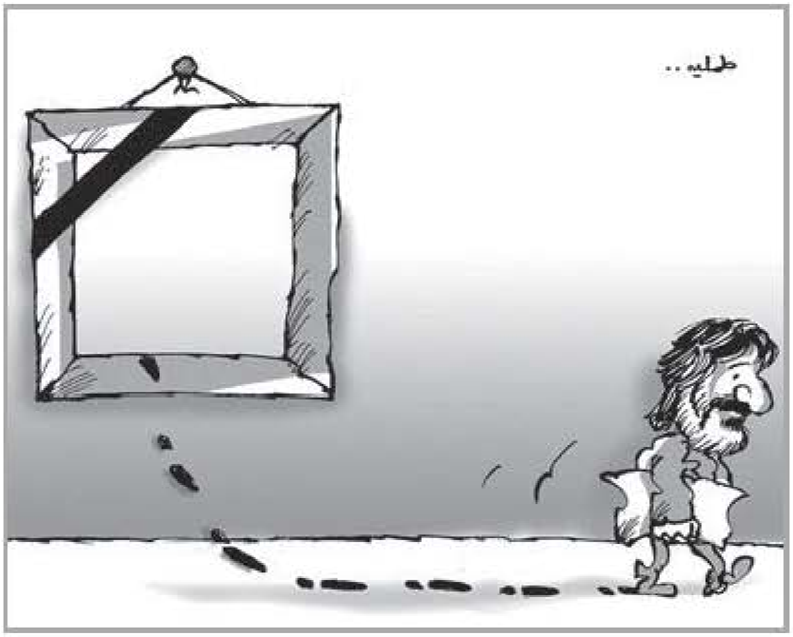
وأكثر ما ميّز مقالات طمليه لهجة السخرية المتنامية فيها السائرة في اتجاهات متعددة ، ولكنه كان متفردا في توظيفها على هذا النحو الذي ألفناه ، إذ بنى سخريته على أساس إبداعي تجديدي يخترق أنظمة اللغة ويوجهها لخدمة مبتغاه ، فضلا عن أنها قدمت ثراء دلاليا واسلوبيا وتنوعا في التأويل وتحفيزا في التشويق ، وقد بنيت السخرية على هدف إحلال قيمة الألم في نفس القارئ من خلال قيمة سابقة هي قيمة الضحك التي لا يقصدها لذاتها ، فتتحول السخرية عنده إلى تعبير راقٍ لنقد الحياة بمختلف صورها ، فما أن تهبط الفكرة في مخيلة محمد طمليه حتى يلبسها ثوبا ساخرا يمنحها بعدا اقتاعيا مضحكا ومؤلما في وقت واحد ، وقد استعان طمليه بعدد من الأدوات التي سمحت له أن يبلغ ذلك ، وهي :

المفارقة: وهي طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى فيها مناقضا أو مضادا للكلمات لتحدث أثرا بالغا بأقل الكلمات . وقد ساد نمطان من المفارقة في مقالات محمد طمليه ؛ الأول : لفظي . والثاني: موقفي أو سياقي. فمن المفارقات اللفظية لديه بعض العنوانات من مثل : الصقيع في يوم حار، احياء في البحر الميت ، عتمة ناصعة البياض، وسادة محشوة بريش الغربان . ومثل ذلك ليحفز الذهن نحو صور غير متآلفة يحدث جراء تزاحمها نمط مؤقت من الاعتياد ، على الأقل ضمن مستوى المقالة نفسها . ومن المفارقات السياقية قوله : لا اكره الليل ولكن لا اطيق العتمة / يوجد عتمة في النهارات ايضا / كل النجوم تعجز عن توفير إنارة / ديك المزبلة هو زين الشباب رابط الجأش ، متعاليا ، شاعرا بالتفوق / " أقيم وحدي، فأضجر بالطبع، وقد تعزز هذا في رمضان ذلك أن الرفاق والرفيقات انشغلوا بالورع، وانصرفوا عني، فوجدتني أتابع مسلسلين بدويين يعرضهما التلفزيون الاردني يوميا بعد منتصف الليل: وابقى منسجماً حتى الثانية فجراً، فأقفل التلفزيون، وأتفرغ لقراءة شعر ل أمرىء القيس، الشنفرى ولبيد بن ربيعة فأمتلىء بشوق للوقوف مثلهم على الاطلال، مع فارق ان طلل حبيبتي عبارة عن شقة سوبر ديلكوس، وربما يكون الفارق اوضح اذا قلت ان حبيبتي لا تذهب الى عملها في هودج، وترتدي بنطلون جينز: أتأسّى لذلك، وأنام..." ولأمثلة تطول . لقد وفرت المفارقة لمقالات طمليه طاقة تعبيرية هائلة من السخرية.

اللغة وانزياحاتها: توظف اللغة الساخرة لغة خاصة بها تبعدها عن قواعدها الصارمة وتحقق لها سمة الخصوصية من خلال الانزياحات التعبيرية الممتدة كقوله " نصوص خادشة للحياد" ، " موسم العودة إلى الجامعات" ، "ستزور ذات تعب" ، "قارعة الصمت " وربما تهبط اللغة لاستدراج التعبير العامي أو الجنبي إن كان أكثر دلالة وتعبيرا من الفصيح : دكاترة الجامعة(أساتذة الجامعة) ، مسقع (لا يستحي)، كراتين (صناديق من الكرتون) ، كاتش اب (رب البندورة المبهّر). وهذه التعابير هي بمثابة بصمة تميز مقالة طمليه وتضاعف من واقعيتها وانبثاقها من اليومي المعيش.

التصوير الكاريكاتوري: تميزت الصورة الفنية عند طملية بالتتابع

وبالاتصال المباشر بخيال القارئ المجرّب النابع من اليومي البسيط على نحو كاريكاتوري ساخر ، وامتد ذلك إلى تصوير الأشخاص انفسهم وذلك بتشويه صورته وإبراز عيوبه التي هي مدار الحديث ، وقد تجلى ذلك في مقالته "طبيخ ودموع" يقول : "(يوم المرأة" مؤكد ان هذا اليوم لا يشمل "أم العبد"، حتى انه لا يشملها "عيد الأم"؛ قناعتي ان هذه الأعياد تخصُّ فئة معينة من النساء، لنقل أنهن "جماعة الكوتا"، و"التجمعات النسوية"؛ التي تُوضَع فيها الأرجل "ساق على ساق"؛ أنا أقصد سيدات المجتمع المفتونات بالعمل التطوعي والمعاقين، والمخدوعات بضرورة التبرّع، و"الأرجيلة"، و"المعّجنات"، والجلوس في المقاعد الأمامية من باب النكاية.وهناك "تجمعات نسوانية" موازية يكون الجلوس فيها ارضياً - على العتبات حيث يدور حديث ساذج وعميق عن مساوىء الترمل المبكر، وعن "الكوسا خرط"، و"مسامير اللحم" في قدميّ "أبو العبد"، و"حبال الغسيل" على أسطح البيوت، و"اللحم المجمد" التي يُباع اللوح منها في السوق بدينار ونصف فقط، ويمكن أن تحصل عليها مفرومة في جهاز، أو "رأس عصفور"...وهكذا نساء راسخات: "محض أمومة وطبيخ ودموع"/ طاعنات في الطحين/ لهنّ هيبة في



"سوق الخضار"/ يعشقن الاسمنت عندما يقتضي التوسع بناء غرفة اضافية تقيم فيها العروس "سلمى" – زوجة الابن الأوسط؛ اسمه "محمد"، لكل النساء: كل عام وأنتن بخير).

الترميز في العنونة : وهو تكثيف الدلالة في المفردة أو التركيب لتقول الكثير من خلال القليل من المفردات ، ومثال ذلك : "الحمامة والعنكبوت" ، " رجل في مقلى " ، "حفرة في غيمة" ، " العقول عندما تصبح نخاعات" ، "شخير وزفير" ، القمر يقيم في تسوية" ، "مجرد جلطة" ، "قطيع في المدرسة" . وهذا يتم من خلال رقابة يفرضها الذوق الجمعي للواقع ولا يحكمها ذوق محمد طمليه ، بل يتوافق مع الجمع في الذوق ثم يعلن في النهاية انفراده بذوق خاص ، يجر فيه الذوق الجمعي إلى قناعاته الخاصة لتصبح قناعات متبناة من القارئ .

وختاما ، فإن استقلالية محمد طمليه في مقالاته عالية جدا ومنفردة إلى ابعد الحدود ، إذ إنه يشكل تيارا محليا في الكتابة مستقلا ، وهو مع ذلك يتبنى شعار احتواء القارئ مهما كانت الظروف ، ويحاول في كل ما سبق إعادة صياغة الكثير من المفاهيم المستقرة كمفهوم الوحدة والتميز والرفاهية والتعلم ، ليتصالح مع ذاته وواقعه ويصالح المجتمع مع نفسه بعيدا عن متطلبات السلطة وشروطها.

***أكاديمي أردني**

محمود المطلق قناة (1918-1975)

هاشم غريبة *

يعد الأستاذ محمود المطلق في حقل المهنة محامياً جريئاً وخطيباً مفوهاً، وفي حقل السياسة يصنف معارضاً يسارياً، ووحدوياً عروبياً، وفي حقل الثقافة يشار له شاعراً وأديباً، لكن الخط المتصل في كل هذه الصفات هو كونه مثقفاً جريئاً، وناقداً لاذعاً يتمتع بعقلية نقدية ثاقبة، فقد عرفه مجايلوه رجلاً ساخراً بالفطرة، حاضر البديهة، شجاعاً لا يهاب خصومه، ولا يحابي أصدقاءه.

لقد عرفه أهل اربد بلقب "الأستاذ" ليس لأنه محام في زمن قل فيه التعليم فحسب بل لكونه ناقداً سياسياً واجتماعياً وأدبياً لا تلين له قناة. لكنّ هذا الحس النقدي العالي حال بينه وبين الإعلان عن نفسه شاعراً، وحال بينه وبين الانخراط في تنظيم الحزب الشيوعي، وقد كان قريباً ومقرباً منه دائما. وحال بينه وبين العمل موظفاً في الحكومة، وقد كانت الوظائف العليا متاحة أمامه.

في حديث لصحيفة الدستور سنة 1976م يروي الأستاذ سلطي التل أن نفرا من زملائه المحامين احتجوا على قاض محترم مدّعين أنه ضعيف البصر، وطلبوا عون "الأستاذ" في شكايتهم، فانبرى يدافع عن القاضي المحترم، وقال لهم أبو صخر: (القاضي صاحب بصيرة لا صاحب بصر.. يا مجانين العدالة ما بتشاف شوف. ما شفتوا ميزان العدالة مرفوع بيد وحدة معصوبة العينين..)

وقال الأستاذ سلطي التل أن الأستاذ محمود المطلق كان علماً نسمع عنه وعن ثقافته وسعة اطلاعه ونردد ملحه ونروي طرائف عنه قبل أن نتعرف عليه.. أول لقاء لي بمحمود المطلق كان صيف عام 1946م، كنت أسير في وسط عمان، وإذا بثلاثة شباب ينزلون درج مقهى السنترال: شفيق ارشيدات وعيسى الناعوري وبينهما شاب يرتدي كوفية وعقالاً وعلى عينيه نظارتان تشف عن عينين لماحتين ذكيتين.. لم أكن قد رأيته من قبل إذ كنت أعمل في فلسطين.. لكني عرفته فوراً. قلت أنت محمود المطلق.. ذهبنا بعدئذ إلى نادي عمان، ومنذ ذلك اليوم لم أفارقه إلا مرغماً..

قد متّ محمودُ وأنت مناضل في
ساحة ماتت بزيف مخادع
ورحلت أنت العبقري وحسبنا
دمع ترقرق في عيون الجائع
قد كنت للشعب الفقير نصيره
وصديقه في كوخه المتصدع
تحمي حمى القانون رؤية شاعر
عاش العدالة رغم أنف المانع
وتثير غيظ المترفين بنكتة
تختال معنىً في الفضاء الواسع

وفي هذا اللقاء الصحفي مع جريدة الدستور الذي أعده كمال

الكيلاني مع اثنين من أصدقاء محمود المطلق هما سلطي التل ومناور عويس، سألهما عن ميل الأستاذ محمود المطلق للعزلة ومجافاته للمجتمع، فيدافع الشاعر مناور عويس عن عزلة محمود المطلق بأنها ليست عزلة عن بسطاء الناس، لكنها عزلة عن سوءات المجتمع، ويقول: كان أبو صخر رب عائلة ملتزماً وأبا لأربعة أولاد..

"ثم تنهد وانحنى قليلاً وتمتم غاصاً بالدمع: أبا صخر ماذا أرثي فيك؟ الألمعية والعبقرية! أم الشهامة والأريحية! أم أرثي الخيال الخلاق.. أيها الصديق الصادق، إنك لم تدفن في التراب وإنما تستقر في قلوب أصدقائك وعارفي فضلك. أنت حي رغم الردى.."

وبعد أن مسح دمعته تابع بهدوء:

(نعم كان محمود المطلق ينفر من المجتمع، ولكن أي مجتمع.. مجتمع الثعالب والذئاب واللصوص.. حين يختلي الإنسان بنفسه يقال إنه انعزالي، لكنه ليس وحيداً لأن معه تجاربه وثقافته وأحاسيسه واختزاناته وذكرياته ، هذه كلها تشكل مجموعة حية تشاركه عزلته المتوهمة.. رحمك الله يا أبا صخر أتخيلك معنا الآن وأنت تردد:

ومقامي غصن ظليل بقفر
ورفيقان مع زجاجة خمر
هكذا أسكن القفار نعيماً
وأرى هذي القصور خرابا

"**هذان البيتان من شعر الشاعر** الفارسي عمر الخيام ترجمة عرار.. مصطفى وهبي التل"

سيرته

محمود المطلق يعود أصله إلى مدينة درعا حاضرة سهل حوران إبان الحكم العثماني للبلاد.

كان والده مطلق عمر قناة يعمل في المالية بوظيفة تحصيل دار (جابي)، ويتبع الحكومة التركية، وكان يجمع ضرائب الميري في مدينة إربد وما حولها، ويرسلها إلى مقر الحاكمية الإدارية، وأحياناً إلى دمشق مقر الولاية العثمانية الرئيسي، وقد كان تجوال والده في القرى والبلدات محصلاً للضرائب ذا أثر بالغ في إيقاظ الحس الاجتماعي والتعاطف مع الطفرانين والمدينين وفقراء الفلاحين، وولّد عند ولده محمود إحساساً مبكراً في ضياع العدالة الاجتماعية، فتوجه للبحث عنها عبر دراسة القانون، والانخراط في سلك المحاماة عملياً، وفي الاقتراب من الحزب الشيوعي سياسياً.

ولد محمود عام 1918 في مدينة إربد بعد أن استقر والده فيها، ودرس المرحلة التعليمية الأولى في مدرستها، وصادف أن مصطفى وهبي التل (عرار) كان واحداً من أساتذته في تلك المدرسة: "مدرسة تجهيز اربد" وهي "مدرسة حسن كامل الصباح الثانوية" حالياً. وانتقل بعدها إلى السلط، وتخرج في مدرستها الثانوية الوحيدة في شرق الأردن آنذاك.

بعد أن أنهى تعليمه الثانوي، ونال شهادة "المترك"؛ عيّن كاتباً في ديوان وزارة المعارف، ولكنه لم يستمرئ هذه الوظيفة طويلاً، واختار مهنة التدريس؛ فاشتغل معلّماً في كلّ من: العقبة، والسلط، وكفرنجة، وإربد، ثم مديراً لمدرسة الحصن.. وبناء على نصيحة أستاذه الذي صار صديقه وشريكه فيما بعد (عرار)، ترك التدريس، والتحق بالجامعة السورية في دمشق ليدرس الحقوق. وذلك إبان الاحتلال الفرنسي لسوريا، ونظراً لاضطراب الحياة الجامعية في دمشق، ونظراً لظروفه الماديّة الصعبة إثر وفاة والده، اضطر لترك الدراسة في الجامعة السورية والعودة إلى الأردن.. إلا أنّه تابع دراسة القانون الأردني على نفسه، وتقدّم للامتحان الذي كانت تقيمه الحكومة الأردنية لمريدي الحصول على إجازة المحاماة فاجتاز الامتحان بتفوّق.

يقول عوني بدر عن محمود المطلق في مقدمة حوار نشرته الرأي في 22/5/ 1975م.." المحتجون هذه الأيام قليلون، لأن للاحتجاج ثمناً لا يستطيع أي كان أن يدفعه.. وإذا سألت "الأستاذ" عما إذا كان نادماً على احتجاجه وآسفاً على الثمن الباهظ الذي دفعه، أجابك: كلا. وعندما يتكلم معك بهذا، تشعر انه يتكلم بصدق وإحساس ووضوح.."

وسأله الصحفي عن شراكته عرار مهنة المحاماة فقال:

"حصلت على إجازة المحاماة عام 1944م وتشاركت مع عرار في مكتبه الواقع شارع المهاجرين، وكان غرفة في "أوتيل السعادة"، وكان مبنياً من لبن وتراب.. وفي هذا المكتب أمضينا معاً سنة كاملة..

ثم أنشد من قصيدة مالك بن الريب كأنما يرثي نفسه ورفيقه:

أَقولُ لأَصحابي ارفَعوني فَإِنَّهُ
يَقَرُّ بِعَيني أَن سُهَيلٌ بَدا لِيا
فَيا صاحِبي رَحلي دَنا المَوتُ
فَانزِلا بِرابِيَةٍ إِنّي مُقيمٌ لَيالِيا
أَقيما عَلَيَّ اليَومَ أَو بَعضَ لَيلَةٍ
وَلا تُعجِلاني قَد تَبَيَّنَ شانِيا
وَلا تَحسداني بارَكَ اللَّهُ فيكُما
مِنَ الأَرضِ ذاتَ العَرضِ أَن توسِعا لِيا
خُذاني فَجُرّاني بِثَوبي إِلَيكُما
فَقَد كُنتُ قَبلَ اليَومِ صَعباً قِيادِيا"

وكأن محمود من خلال استذكاره لقصيدة مالك بن الريب كان يرثي نفسه في رثاء صديقه عرار ، فقد توفي رحمه الله بعد هذه المقابلة الصحفية المنشورة في 4 - 3 - 1975م، ببضعة أشهر متأثراً بمرض السرطان.

نضاله

كان محمود المطلق فتاة يعشق مهنة المحاماة، وافتتح مكتباً للمحاماة في السلط لكنه لم يستمر به طويلاً، لأن المكتب لم يكن يغطي مصاريفه، فقد كانت معظم القضايا التي يتولاها هي قضايا فقراء الفلاحين في مواجهة التجار والمرابين والضرائب، ونظراً لطفر موكليه فقد اضطر لإغلاق مكتب المحاماة في السلط، وعاد إلى اربد ليعتني بزراعة أرض له اسمها الإبراهيمية بين إربد وعجلون.

بعد الحرب العالمية الثانية كانت المشاريع الاستعمارية تعصف في البلاد العربية: وعد بلفور، وسايكس بيكو.. ومشروع مارشال (سمي مشروع النقطة الرابعة في منطقتنا أي البند الرابع من المشروع).. وشهدت الأردن نشاطاً عارماً للأحزاب السياسية حديثة التكوين آنذاك: حزب البعث، والحزب الشيوعي، وحزب الإخوان المسلمين، وحزب التحرير الإسلامي، وحركة القوميين العرب، والحزب القومي السوري، وغيرها من الحركات التحررية في مشرق الوطن العربي ومغربه، فمارس المطلق العمل السياسي، وكان مقرباً من الحزب الشيوعي الأردني، ورشحه أصدقاؤه ومريدوه للانتخابات النيابية الأولى بعد ضم الضفتين، لكن لم يحالفه الحظ..

سجن نتيجة لمواقفه أكثر من مرة، روى لي المرحوم أسد محمد قاسم أنه عام 1951 وكانت سنة قحط، وضنك على الفلاحين، قاد مظاهرة هو ومحمود المطلق تطالب بالخبز والاستقلال والسلم والحرية: وكان المتظاهرون يهتفون: "خبز وسلم وحرية، مطالبنا الشعبية، وعنها ما نحيد"، فاعتقل المطلق ونفي إلى الجفر، كما اعتقل عام 1956م. بسبب نشاطاته المناوئة لحلف بغداد بعد أحداث 1957م وانهيار حكومة سليمان النابلسي المنتخبة على أساس الأغلبية البرلمانية، اتّجه محمود المطلق إلى دمشق، وأمضى فيها عدّة سنوات، عمل خلالها في إحدى الصحف مصحّحاً براتب لا يتجاوز مائة وخمسين ليرة سورية، وبقي هناك إلى أن صدر العفو العام عن المعارضين والحزبيين

والسياسيين عام 1962 فرجع إلى إربد وافتتح مكتباً للمحاماة، وظل يمارس مهنة المحاماة ويكسب منها رزقه، وكان وكيلاً معتمداً في شركة الكهرباء وسلطة المياه باعتباره المحامي الوحيد لهما حتى وافته المنية سنة 1975.

أدبه وشعره

المحامي المثقف والناشط السياسي محمود المطلق كان شاعراً وناثراً وخطيباً؛ لكننا نؤكد أن تميزه الأساسي يكمن في رؤيته النقدية الثاقبة لمختلف نواحي الحياة، سواء في عالم الأدب، أو في حياته الاجتماعية، أو في توجهاته السياسية؛ فقد كان قارئاً نهماً ومحباً للأدب والشعر، وكتب الكثير من المقطوعات النثرية والشعرية لكنه لم يكن يعتدّ هو بشعره أمام الناس إنما ينشده بين أصدقائه وخلانه.

نظم الشاعر عدداً من القصائد الشعرية في الغزل والشعر الوطني، لكن أشعاره وأوراقه الخاصة اختفت بسبب إهمالها وعدم جمعها، ومع ذلك ظهرت بعض القصائد، وتم نشرها في المجلات الأدبية التي تصدرها وزارة الثقافة، ففي مجلة أفكار العدد رقم 208 لعام 2006 نشرت قصيدة بعنوان: شكوى أمام محكمة البداية كان مطلعها: " يا حلو إني قد صبرت فهل لصبري عنك غاية"

وكان محمود المطلق يجيد العزف على الربابة وترديد القصيد مع نغماتها وبالتأكيد أن له شعراً نبطياً قاله مع أنغام الربابة، لكن لم أفلح بالوصول إلى أي من قصائده النبطية.. لكني أسوق هنا نموذجاً آخر من شعره يحفزنا للبحث عن المزيد من قصائده المفقودة:

كفّ عن شدوه البلبل
وانقضى عهده الأولُ
ومضى في دروب النوى
هائماً تائهاً يسألُ
كلما رَنّ صوت الصبا
بح في صدره يعولُ
ما لأحبابنا نقضوا وعدهمْ
شيّلوا قبلما نحتسي شهدهم
غاب عهد الصبا
وازدهى الحنظلُ
وربيع الجوى
زانه السنبلُ
والهوى قُلّب حُوّلُ
عاد بعد النهى يهزل
فاضحكي يا رُبا
وابكِ يا جداول..

.. عرفنا من مجايليه أنه هو نفسه كان راغباً عن تقديم نفسه شاعراً، وأديباً، وكان ينفي هذه الصفة عن نفسه قائلاً: "إنما هو نظم أقوله ارتجالاً حسب المقام، وملح وطرائف تأتي عفو الخاطر.. أين ما أقول من شوقي والجواهري والرافعي". وقال لي المرحوم أسد قاسم أنه كان معجباً بالشعر الصوفي ويحفظه، وأنه قد سمعه ينشد على الربابة أبياتا للشريف الرضي فيأسر سامعيه:

عَلى أَيِّ غَرسٍ آمَنُ الدَهرَ بَعدَما
رَمى فادِحُ الأَيّامِ في الغُصُنِ الرَطبِ
ذَوى قَبلَ أَن تَذوي الغُصونُ وَعَهدُه
قَريبٌ بِأَيّامِ الرَبيلَةِ وَالخِصبِ
وَقُلتُ لِجَفني رُدَّ دَمعاً عَلى دَمٍ
وَلِلقَلبِ عالِج قَرحَ نَدبٍ عَلى نَدبِ
وَمِمّا يُطيبُ النَفسَ بَعدَكَ أَنَّني
عَلى قُرَبٍ مِن ماءِ وِردِكَ أَو قُربِ
خَلا مِنكَ طَرفي وَامتَلا مِنكَ خاطِري
كَأَنَّكَ مِن عَيني نَقَلتَ إِلى قَلبي

وهذا ما يؤكد أنه كان ذواقة ذا حس مرهف عدا عن كونه مثقفاً مطلعاً، وناقداً متذوقاً.. وأخبرني أسد قاسم أن "الأستاذ" كان يتصدى بالنقد والتصحيح والتمحيص لكل ما يعرض له من شعر أو نثر إلى حد السخرية أحياناً، فقد عرفه أصدقاؤه "حاضر البديهة سليط اللسان". لذا كان من المنطقي أن لا يجد أصدقاؤه، وهم أصدقاء عرار أيضاً، من هو أكفأ منه لجمع وتنقيح ديوان عرار " عشيات وادي اليابس"..

محمود المطلق ناقداً

قدم محمود المطلق دراسة تحليليّة لديوان العشيّات الذي طبع عام 1954، أي بعد وفاة عرار بخمسة أعوام، وقد أبرز في هذه المقدمة الهامة واطن القوّة والجمال. كما بيَّن مواطن الضعف في شعر عرار.

وفي الحقيقة فإن المطلق قام بكتابة مقدمتين لديوان العشيات، أو لنقل مقدمة ودراسة، مقدمة للكتاب بيّن فيها منهجه في جمع هذا الكتاب وتبويبه ومبررات الحذف والتصنيف، ودراسة تناولت ما جاء في الكتاب بمنهجية تقرّب القصائد من القارئ، وتبين هموم الشاعر، ومذهبه في الحياة، ومنهجه الشعري. فقد بدأها بالتعريف ب"صاحب الديوان" وعلاقته به، ثم انتقلت الدراسة للربط بين الشعر والسياسة في حياة عرار تحت عنوان " في معترك السياسة"، وفي الجزء الثالث من الدراسة الموسوم "بين الخرابيش" تناول الناقد محمود المطلق عنصراً أساسياً في شعر عرار وهو حياة الغجر أو النور كما يسميهم الأرادنة، وخصّ القصائد التي كتبها عرار عن الهبر زعيم النور بفصل خاص، ثم انتقل للحديث عن نقيض الهبر: الشيخ عبود، الذي تردد اسمه كثيراً في شعر عرار كرمز للسلطة الدينية في زمنه. وفي الفصل التالي من الدراسة كتب المطلق عن الخصائص الشعرية والفنية لديوان عرار، وشرح أسلوبه مؤكداً على "المسحة الشعبية" في فقرة خاصة تحت هذا العنوان، "أي الشعبية في شعر عرار"، ثم تنتقل بنا الدراسة من الشكل إلى المضمون لتضيء لنا الموضوعات الشعرية للشاعر، ويختم محمود المطلق دراسته عن عرار وشعره بموضوع هام عن فلسفة الشاعر وأفكاره.

هذه الدراسة النقدية بتسلسلها، وسلاستها، وطريقة تبويبها; شكلت عتبة هامة، ومدخلاً رئيساً لكل من درس شعر عرار لاحقاً، وهي بحق إذا ما قيست بمعايير الزمان الذي كتبت به، تعد من أهم الكتابات في النقد الأدبي، وفي الشعر والشعرية، ارتقت إلى مستوى الديوان، وأرست نموذجاً هاماً لدراسة الشعر في محيطه الحيوي، ومدى تأثير البيئة المحلية، والسيرة الذاتية للشاعر على الشعر.

هذه المقدمة هي المدونة الوحيدة المنشورة لمحمود المطلق، أو لنقل إنها المدونة الوحيدة التي عمد محمود المطلق إلى نشرها لأنها حسب رأينا تمثل توجهه الجوهري في الحياة وفي الثقافة ألا وهو النقد.

*** قاص وروائي أردني**

مصادر هذه الورقة:

1 – ما نشر من أشعاره.
2 – مقدمته لديوان عشيات وادي اليابس
3 – مقابلة للصحفي عوني بدر مع محمود المطلق/ الرأي/ ص9/ الجمعة 22--5 1975م.
4 – مقابلة للصحفي كمال الكيلاني مع سلطي التل ومناور عويس عن محمود المطلق/ الدستور، العدد 2089/ص8/ 4--3 1976م.
5 – من معرفتي الشخصية بالمرحوم الشاعر والمناضل الشيوعي أسد قاسم وكان من أصدقاء محمود المطلق المقربين.
6 – معلومات من الصديق خالد التل ابن شقيقة محمود المطلق.
7 – معلومات من شقيقه الأستاذ عبد الكريم المطلق قناة متعه الله بالصحة والعمر المديد.

شعر الهايكو والتعبير عن الثقافة اليابانية

سعيد الخواجة *

الهايكو أحد أشكال الشعر وهو يمثل أحد أشكال الثقافة اليابانية. وفي شعر الهايكو يتم ربط الشكل، المحتوى، واللغة ضمن نص ذي معنى. كما أن شعراء الهايكو يكتبون عن كل الأشياء. ومن أهداف هذا الشعر الطبيعة، المشاعر والعواطف، أو الخبرات والتجارب الشخصية. وعادة ما يتم استخدام كلمات وقواعد لغوية بسيطة. إن أكثر أشكال الهايكو الشائعة هي القصائد التي تتكون من ثلاثة أسطر، حيث أن السطر الأول عادة ما يحتوي على خمسة مقاطع، وسبعة للثاني، وخمسة للثالث. ولا يوجد للهايكو إيقاع محدد. وعلى شاعر الهايكو أن يرسم صورة عقلية في ذهن القارئ. ومن أمثلة قصائد الهايكو:

الوردة
لا تنكسر..
ولكن البرعم الأحمر ينحني..
ويتساقط طله على الثرى..
مثل دمعة تسّاقط
كما أن قوس قزح
لا ينكسر...
بل ينحني..
ثم يعانق السماء الزرقاء
ويذوب في السماء والمطر...

وفي اليابان عادة ما يتم طباعة شعر الهايكو على شكل خط أفقي منفرد، أما في الانجليزية فهو عادة ما يظهر في ثلاثة أسطر، وبما يحاكي العبارات الثلاث الشعرية. وحصلت الهايكو على اسمها الحالي نسبة إلى كاتب ياباني اسمه (ماسوكا شيكي) MASAOKA SHIKI الذي عاش في نهاية القرن التاسع عشر.

وبعكس المقاطع الشعرية باللغة الانجليزية، فإن النص الشعري الياباني يتعامل مع الوحدات الصوتية. وكثيراً ما تترجم الكلمة على شكل (مقطع)، ولكن هناك فروقات واضحة بين المقاطع اليابانية والانجليزية.

وأحيانا يتم استخدام الكلمة (ONJI الرمز الصوتي) كإشارة إلى وحدات الصوت اليابانية بالانجليزية، رغم أن هذه الكلمة قديمة ولم تعد تستخدم في اليابانية الحديثة. ويتم احتساب الوحدة الواحدة ON كمقطع قصير، ويحتسب المقطع الإضافي كحرف علة مطول، أو حرف صامت مضاعف. وبناء عليه، فإن كلمةHAIBUN ورغم أنها تحتوي على مقطعين في الانجليزية، إلا أنها تحتسب بأربع وحدات ON في اليابانية .HA-I-BU-N

ويستخدم معظم كتاب أدب الهايكو بالانجليزية ما بين 10- 14 مقطعاً، وبدون نمط رسمي.

وربما يكون من أفضل شعر الهايكو المعروف قصائد الشاعر BASHO ، ومن بين قصائد الهايكو التي كتبها:

بركة قديمة..
ضفدعة تقفز..
صوت المياه..

رياح جبال فوجي

لقد أحضرت مروحتي

هدية من الاندو...

حركة الهايكو في الغرب

رغم وجود عدة محاولات خارج اليابان لمحاكاة شعر الهايكو في بداية عام ،1991 إلا أن القليلين قد أدركوا مبادئها. وكان باحثون غربيون مثل BASIL HALL CHAMBERLAIN (1850-1935))، وWILLIAM GEORGE ASTON من أوائل من تعرف على قيمة شعر الهايكو. ومن أشعار الهايكو بالانجليزية شاعر ياباني الأصل يدعى YONE NOGUCH حيث نشر قصائد في مجلة أمريكية سنة ،1904 حيث قدم وصفا مختصراً لشعر الهايكو. وفي نفس الوقت كان الشاعر SADAKICHHARTMANN يقوم بنشر أشعار أصلية بالانجليزية والفرنسية واليابانية.

أما في فرنسا، فقد ظهرت الهايكو في البداية على يد الشاعر -PAUL LUIS COUCHOUD سنة ،1906 والذي عرض أفكاراً على أعضاء نادي الشعراء في فرنسا مثل EZRA POUND، AMY LOWEL حيث قامت الشاعرة الأخيرة بزيارة إلى لندن للقاء PUND والتعرف منه على ماهية شعر الهايكو. وعادت إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث عملت على دراسة شعر الهايكو. ومع ذلك، بقي شعر الهايكو غير واضح الملامح لدى الشعراء والدارسين.

وفي عام 1958 أصدر HENDERSON كتاباً بعنوان (مقدمة في شعر الهايكو، والذي تضمن عدداً من القصائد وأسماء لشعراء مثلBASHO AND SHIKI . وقامHENDERSON بترجمة كل ما هو متوفر عن الهايكو، وأدرك أن السبعة عشر مقطعا الانجليزية كانت بشكل عام أطول من الفقرات السبع عشرة في الهايكو اليابانية التقليدية. ونظراً لأن الشعر الانجليزي يعتمد على الوحدات الشعرية أكثر من المقاطع، فقد اختارHENDERSON التركيز على ترتيب الأحداث والصور الأصلية في القصيدة. ومهما يكن الأمر، فإن كثيراً من ترجمات HENDERSON قد جاءت على شكل خمس- سبع أنماط شعري.

× الهايكو المعاصرة بالانجليزية

في الوقت الحاضر تكتب أشعار الهايكو بعدة لغات، ولكن معظم الشعراء الذين يعيشون خارج اليابان يتركزون في الدول التي تتحدث الانجليزية.

ومن المستحيل تحديد النمط الحالي أو موضوع القصيدة بشكل واضح. ومن بين بعض الممارسات والكتابات الانجليزية باستخدام أشعار الهايكو:

- استخدام ثلاثة (أو أقل) من الأسطر من خلال 17 مقطعا (أو أقل).
- استخدام كلمة الموسم. KIGO
- استخدام القطع (والذي يشار إليه أحيانا بكلمة تقيط) من أجل المقارنة والوصف، والتفضيل، ما بين حدثين، صورتين، أو موقفين.

في بداية القرن العشرين قام NOBEL LAUREATE RABINDRANATH TOGORE بتأليف أشعار الهايكو في البنغالي. كما قام بترجمة بعض الأشعار اليابانية. وفي فبراير من سنة ،2008 عقد مؤتمر شعر الهايكو العالمي في بنغالور، وضم شعراء الهايكو من كافة أنحاء الهند وبنغلاديش، وأوروبا والولايات المتحدة الأمريكية.

ويتم نشر أشعار الهايكو عبر المجلات من خلال الشبكة العنكبوتية، وهناك مواقع لأشعار الهايكو يمتلكها كتاب وشعراء من دول عدة.

*** كاتب أردني**

أثر أدب الرحلات في المثاقفة بين الشعوب "الشام أنموذجاً"

عبدالله محمد القاق*

استأثر أدب الرحلات باهتمام كثير من مثقفي العالم قديماً وحديثاً، وعُني به أعلام بارزون عبر مراحل التاريخ، وعبر أطوار الثقافة على اختلاف مناهج المرحلة، إلى جانب ذلك، فهو مصدر للمؤرخ وللجغرافي وللاجتماعي وفيه قدوة للمقتدي وأسوة للمؤتسي، وكشف عن جوانب تهم كثيراً من الناس على مختلف مستوياتهم الثقافية فضلاً عن أهميتها في زيادة المثاقفة بين الشعوب لمعالجة المشكلات التي تعترض العلاقات الإنسانية بين البشرية جميعاً دون النظر إلى انتماءتهم الدينية أوالفلسفية !

ولقد استأثر الحج بكثير من الرحلات من جانب العلماء والأدباء والمؤرخين، حيث أنه ملتقى روحي عظيم تتطلع النفوس إليه لأداء فريضة الحج، وللتزود من العلم والمعرفة، والاجتماع بالعلماء في أقدس مكان، وأشرف مجمع فجاؤوا من كل مكان لأداء فريضة الحج، وسلكوا فجاج الأرض، وركبوا متن البحر وصارعوا هياجه، وتحملوا اضطرابه وواجهوا أعاصيره، وتكبدوا العنت والارهاق من لفح الهجير، وبرد الزمهرير وقاوموا صعوبات الطريق، وجوب القفار والسفر في الفيافي والمفاوز، والتعرض للمخاطر والصعوبات والمتاعب.

لقد حرص هؤلاء الرحالون والزوار في اظهار تجليات العرب عبر تدوين الأماكن المقدسة سواء في المدينة المنورة أو مكة المكرمة، ويأتي في مقدمة الرحالين المسلمين، اليعقوبي تاريخ " 482 "هـ، وهو أول رحالة مسلم قام بتسجيل ملاحظات شخصية عن البلاد التي زارها ... وعن السكان الذين قابلهم في سفره سماه (كتاب البلدان) .

وتتجلى عبقرية الأيوبي عند وصفه مكة والمدينة المنورة، ويمكن القول: "إن ثقافة اليعقوبي الواسعة هي نتيجة ضمنية لثقافة العصر الذي عاش فيه، وللعصر الذي سبقه وهي ثقافة القرن الثاني الهجري وما بعده، ولم تُعرف كتاباته نزعة العجائب " MIRABIL " التي نجدها واضحة في كتابات الرحالين" .

ويُعد ناصر خسرو (493 . 184هـ) من الرحالين المثقفين، وقد زار ناصر عدداً من مناطق الجزيرة العربية .

ولعل من أبرز رحلات القرن الثاني عشر الهجري رحلتا ابن عبد السلام، محمد بن عبد السلام بن عبدالله الناصري الدرعي (ت 1239هـ) فقد حج مرتين، الأولى سنة 1196هـ، والثانية سنة 1211هـ، وكتب عن كل رحلة كتاباً، وقد لخص ذلك الشيخ حمد الجاسر في كتاب واحد طبعه سنة 1402هـ، وفي الرحلتين تسجيل واسع لعلماء عصره الذين

التقاهم، وفيها وصف مسهب لكل ما صادفه.

ومن رحالي الحج في القرن الثالث عشر الهجري ابن كيران، محمد بن الطيب بن كيران الفاسي (ت 1341هـ) واسم رحلته (الرحلة الفاسية الممزوجة بالمناسك المالكية)، وفيها وصف واسع لرحلته إلى الحجاز التي قام بها سنة 1293هـ، وقد طبعت في مدينة فاس.

ومن أهم الكتب التي ألفها رحالون حجاج في القرن الرابع عشر الهجري ما يأتي:

(دليل الحاج للوارد إلى مكة والمدينة من كل فج)، تأليف محمد اليمني بنعلي العنابي الجزائري، وقد طبع في القاهرة سنة 1311هـ، ومنها (الرحلة الوهبية إلى الأقطار الحجازية) تأليف أحمد علي الشاذلي، وهي وصف لرحلته إلى الحج سنة 1321هـ، وفيها وصف لحالة الحجاز الأمنية في ذلك الوقت، وكتاب (مرآة الحرمين) السابق ذكره.

ومنها أيضاً كتاب (الرحلة الحجازية) تأليف محمد لبيب البتنوني، وهي وصف لحجة الخديوي عباس حلمي سنة 1327هـ، وقد طبعت في سنة 1392هـ، ويعد البتنوني أول المجددين في أسلوب كتابة رحلات الحج.

وكذلك كتاب (تذكار الحجاز) وهي رحلة موجزة لعبد العزيز صبري من مصر، وقد حج صاحبها في آخر عهد الشريف حسين، وهي ذات فائدة طبعت سنة 1342هـ بالمطبعة السلفية، ومن الكتب المفيدة كتاب الأمير شكيب أرسلان الموسوم (بالارتسامات اللطاف في خواطر الحاج إلى أقدس مطاف)، وفيها يصف رحلته للحج سنة 1348هـ، وهي رحلة ممتعة ومفيدة.

ولعل من الرحالة العرب المشاهير أمين الريحاني الذي قام في عام 1922م برحلته العربية، حيث قدم من الولايات المتحدة الأمريكية إلى شبه الجزيرة العربية عن طريق مصر.

كان من أهدافه ومراميه الرئيسة من رحلته تلك لقاء حكام بلدان هذه الجزيرة وأمرائها، قابل الشريف حسين بن علي في جدة، ثم الإمام يحيى حميد الدين في صنعاء، وبعد ذلك قام بزيارة الإمام محمد الإدريسي في عسير.

رغب أمين الريحاني في لقاء هؤلاء والحديث معهم ـ كما جاء في كتبه ومؤلفاته ـ عن السلام والوئام وتعميمه بين العرب، لكن رغب أكثر، بل حرص على زيارة أكبر هؤلاء، أجل كان الملك أو بالأحرى السلطان عبد العزيز آنذاك هو من تاق فيلسوف الفريكة إلى لقائه، وإلى السياحة في مملكته ودياره، لكن حالت دون هذا بعض الصعاب، قال: "ولا أكتم القارئ أن رغبتي بزيارة رجل نجد الكبير كانت تزداد شدة كلما تعددت وحالت دونها العقبات".

لقد وجد الدارسون أن ما تركه الرحالة من كتابات قد احتوت على الكثير من الملامح الأدبية والنواحي الجمالية التي برزت في أختيار الألفاظ، وحسن الأسلوب وجمال التعبير ... ولهذا أضحت كتابة الرحالة مجالاً للتحليل إضافة إلى كونها سجلاً اثنوجرافيا هاماً ... لذا فإننا نرى أن الرحالين ساعدوا في اكتشاف موطن الإنسان، لأن بين الرحالة رجال علم ودين، وكان بينهم طوَّافون من هواة السفر والترحال وآخرون استهوتهم المغامرة ودفعتهم المخاطرة إلى كشف النقاب عن المجهول من الأرض والناس ... وقد ألهم الكثير من الرحالة الأوروبيين بتقديم معلومات مفيدة ومعرفة بالشعوب غير الأوربية، لم تكن متوفرة من قبل.

وقد قرأنا في تقديم الشيخ حمد الجاسم لترجمة كتاب (اكتشاف جزيرة العرب) للكاتبة الفرنسية

جاكلين إبرازه للنتائج الإيجابية لعدد من الرحلات الأوروبية في الجزيرة العربية .

والواقع أن أغلبية الرحالة ولو بدرجات متفاوتة سجلوا مشاهداتهم بأمانة وصدق ... كما حرص معظمهم على التفرقة بين المشاهدة والرواية، عند تسجيل معلوماتهم ... فبعض الرحالة مثل المقدسي والبيروني لم يكن هدفهم الرئيس الرحلة في حد ذاتها قدر اهتمامهم بوضع مؤلف في تقويم البلدان، كما فعل المقدسي مثلاً ... أو وصف حضارة غير إسلامية كما جاء في دراسة البيروني للثقافة الهندية .

وهذه الأعمال قدمت دليلاً بارزاً على قيمة رحلاتهم من خلال المعاينة الشخصية عن الأحوال السياسية والاجتماعية والثقافية للبلدان التي زاروها أو أقاموا فيها ... وعن طبائع أهلها ومعالم الحضارة أيضاً .

إن دراسة عثمان موافي الذي تناول فيها رحلة ابن جبير ... ورأى أن هذا الرحالة قد نقل صورة حية وصادقة عن المجتمعات والمدن الإسلامية في المشرق العربي وعادات السكان وتقاليدهم ونظمهم الاجتماعية وأحوالهم النفسية كما جاء في كتاب (أدب الرحلات) للدكتور حسين محمد فهيم .

وفي فترة أدق وأحرج الفترات التي مر بها المشرق العربي الأسلامي، وهي فترة الجهاد والمقدس ضد الصلبيين بقيادة صلاح الدين الأيوبي ...

دمشق جنة الشرق ... أنموذجاً

ولم يقتصر وصف ابن جبير الرحالة المغربي الذي ولد في بلنسة 540/ 1145 للمدن وجمالها ... بل أبرز أيضاً العنصر الأدبي متمثلاً في جمال اللفظ وحسن التعبير على النحو الذي ورد مثلاً في وصفه مدينة دمشق:

"جنة المشرق، ومطلع حسنة المؤنق المشرق، وهي خاتمة بلاد الإسلام التي استقريناها، وعروس المدن التي أجتليناها، قد تحلت بأزاهير الرياحين، وتجلت في حلل سندسية من البساتين، وحلت من موضوع الحسن بالمكان المكين، وتزينت في منصتها أجمل تزيين، وتشرفت بأن آوى الله تعالى المسيح وأمه، صلى الله عليهما، إلى ربوة فيها ذات قرار ومعين، ظل ظليل، وماء سلسبيل، تنساب مذانبه انسياب الأراقم بكل سبيل، ورياض يحيى النفوس نسيمها العليل تتبرج لناظريها بمجتلى صقيل، وتناديهم هلموا إلى مُعرس للحسن ومقيل، قد سئمت أرضها كثرة الماء، حتى اشتاقت إلى الظلماء فتكاد تناديك بها الصم الصلاب: "اركض برجلك هذا مغتسل بارد وشراب؛ قد أحدقت البساتين بها إحداق الهالة بالقمر، واكتنفتها اكتناف الكمامة للزهر، وامتدت بشرقيها غوطتها الخضراء امتداد البصر، فكل موضع لحظته بجهاتها الأربع نضرته اليانهة قيد النظر، ولله صدق القائلين عنها: إن كانت الجنة في الأرض فدمشق لا شك فيها، وإن كانت في السماء فهي بحيث تسامتها وتحاذيها"

الثقافة الإنسانية

نحن نرى في الرحلة نوعاً من الحركة وهي أيضاً مخالطة للناس والأقوام، وهنا تبرز قيمة الرحلات كمصدر لوصف الثقافات الإنسانية، ولرصد بعض جوانب حياة الناس اليومية في مجتمع معين خلال فترة زمنية محددة .

لذا كان للرحلات قيمة تعليمية من حيث إنها أكثر المدارس تثقيفاً للإنسان، وإثراءً لفكره وتأملاته عن نفسه وعن الآخرين، إن الرحلة قديمة قدم الإنسان ذاته إذ عرفها منذ العصور الغابرة حتى وقتنا هذا، وإن اختلفت دوافع الرحيل، وتباينت وسائل السفر، وتنوعت مادة الرحلة،

ومع ذلك فإن كتابات الرحالة، أيا كانت توجُهاتهم الفردية ونزعاتهم الشخصية، تصور إلى حد كبير بعض ملامح حضارة العصر الذي عاشوا فيه، كما تصف الكثير من عناصر ثقافة البلدان التي ذهبوا إليها، وأحوال الشعوب التي اختلطوا بها، سواء كانت الرحلة فعليه أو من نسج قصص الخيال مثل رحلات السندباد البحري السبع التي وردت في حكايات ألف ليلة وليلة .

السفر مرآة الأعاجيب

لقد قرأنا عبارة للفيلسوف الإنجليزي فرانسيس بيكون كان قد ذكرها في مقال له بعنوان (السفر)، وفيها يقول: "إن السفر تعليم للصغير، وخبرة للكبير".

قرأنا أيضاً قول الإمام الشيخ حسن العطار، شيخ الجامع الأزهر في عصر محمد علي باشا: "أن السفر مرآة الأعاجيب، وقسطاس التجاريب"، ونجده يستطرد القول في تعليقه على كتاب رفاعة رافع الطهطاوي عن رحلته إلى فرنسا (1826 . 1831م) فيكتب: "وقد أودع في هذه الرحلة مؤلفها الأديب الأريب، والفاضل الذكي اللبيب ما شاهده من عجائب تلك البلاد، وأحوال هؤلاء العباد، ما يحرص العاقل على الأسفار، والنقل في الأمصار، حتى يزداد بذلك علماً يقيناً، ويفوق بالإحاطة بأحوال عباده في الزمن اليسير بما لا يدركه القاطن بداره ولو عاش من السنين مئيناً".

فمن الواضح أن كل رحلة حققت الهدف لحساب الإنسان ونبض الحياة المستمر على الأرض، وصحيح أن الإنسان الذي كرس اجتهاده لإنجاز لم ولن يفرط أبداً في جني ثمرات الرحلة والانتفاع بها ... ولكن الصحيح بعد ذلك كله أن الرحلة قد رسخت كل العوامل والمفاهيم التي بنيت عليها مسالة وحدة البشر على الأرض .

وهذه الرحلات لها دور كبير في الأثنوجرافيا والتي هي كما هو متعارف عليها في الوقت الحاضر بثقافة المجتمعات الإنسانية ... فموضوع الأثنوجرافيا يتعلق أساساً بوصف طبائع البلدان.

فالتنوع في الرحلات يبرز طبيعة التنوع الثقافي بين البشر رغم اشتراكهم في الحاجة إلى إشباع عدد من الحاجات الحياتية الأساسية كالطعام والمسكن والإنجاب والحماية ... فالجماعات الإنسانية تختلف بصفة عامة في طريقة أو وسيلة إشباع تلك الحاجة.

فمظاهرة التنوع الثقافي التي تشكل الموضوع الأساسي في الدراسات الأثنوجرافية المقارنة، تسهم في فهم مسار الحضارة الإنسانية إذ أن التنوع الثقافي يساهم بلا جدال في التغيير والتطور الإنساني في مجمله .

ولعل ابن بطوطة هو شيخ الرحالين حيث قضى هذا الرجل ثماني وعشرين سنة من حياته ينتقل في أجزاء العالم المعروف فتحمله أسفاره من طنجة إلى مصر ثم إلى الشام وبعد أن يؤدي فريضة الحج يزور إيران وبلاد العرب وشرق أفريقيا، ويدخل القرم وحوض الفولغا الأدنى على القسطنطينية ثم كأرى وكردستان وأفغانستان والهند والصين وجزر الهند الشرقية وجزر الهند الغربية والأندلس ويقطع في أسفاره ما لا يقل عن "120" ألف كيلو متراً.

وشيخ الرحالين من مواليد طنجة حيث ولد عام 703/ 1304 وفيها درس العلوم الشرعية لاهتمام أسرته بها، قال ابن بطوطة بعد زيارته لمدينتي بيروت ودمشق: "ومدينة بيروت حسنة الأسواق، وجامعها بديع الحسن، وتجلب منها إلى ديار مصر الفواكه والحديد، قال أبو الفداء: "وهي على ساحل البحر وهي ذات برجين ولها بساتين ونهر وهي خصبة، وكان بها مقام الإمام الأوزاعي الفقيه، ولها

ميناء جليل، وبينها وبين جبيل ثمانية عشر ميلاً".

دمشق، مدينة من أجل بلاد الشام وأحسنها مكاناً وأعدلها هواء وأطيبها ثرى وأكثرها مياهاً وأغزرها فواكه وأعمها خصباً وأوفرها مالاً وأكثرها جنداً وأشمخها بناء، ولها جبال ومزارع تعرف بالغوطة وطول الغوطة مرحلتان في عرض مرحلة بها ضياع كالمدن، ومدينة دمشق جامعة لصنوف من محاسن وضروب من الصناعات وأنواع من الثياب الحرير كالخزّ والديباج النفيس الثمين العجيب الصفة والقديم المثال الذي يحمل منها إلى كل بلد ويتجر به منها إلى كل الآفاق والأمصار المصاقبة لها والمتباعدة عنها، ولدمشق في داخلها على أوديتها أرحاء كثيرة.

البغدادي، أقام في دمشق، وعبد اللطيف البغدادي، فهو رحالة عالم شملت معرفته الطب بالإضافة إلى النحو واللغة وعلم الكلام، واشتهر بصناعة الطب في كل مكان أقام فيه وخاصة في دمشق، وكان الإتجاه العلمي يغلب على مشاهداته.

وكان صلاح الدين سيد سورية ومصر انئذ ما بين 550/ 1162 قد أحسن إلى عدد كبير من العلماء فأوى في دمشق ... وقد جاءها عبد اللطيف يطلب علمهم فوقعت بينه وبين العديد من العلماء مناظرات انتصر فيها عليهم ... وتوجه إلى القدس ... للقاء صلاح الدين وتم له ذلك.

ثقافة الغير

هذا وقد بدأت الرحلات فى اكتشاف ثقافة الغير من خلال عصر الفتوحات الاسلامية وهذا يقودنا الى النظر الى تاريخ ادب الرحلات فى فترتين متميزتين نشطت فيهما الرحلة العربية الاسلامية حيث امتدت الى مشارف القرن الخامس الهجرى – الحادى عشر الميلادى – حيث نشطت الرحلة وتوسعت مجالاتها خاصة فى القرن الرابع الهجرى وبشكل لم يسبق له مثيل من قبل كما ازدهرت الحضارة العربية والاسلامية فاصبحت مترامية الاطراف.

وبعد انقضاء الفترة الاولى شكلت الرحلة دورا رئيسا فى محاولات كشف العرب لاوروبا فى تقريب الجديد وبدلا من اتجاه الرحلة نحو الشرق اتجهت نحو الغرب اى الى الحضارة الغربية. ويلاحظ ان هناك قاسما مشتركا بين الرحالين لمجموعة من الافكار وتوجها بارزا الى ثقافة الغير

الانبعاث الحضاري وتلاقح الأفكار!

ولا شك أن الإسلام قد رأى أن يتوخى المسلم العدل حتى في وصف الغير ولو كان خصماً.

فالنظرة الإسلامية العادلة تلزم المسلم الإشارة إلى فضائل خصمه وحسنات عدوه من خلال الرحلات والسفر ... فهو يدرس أحواله وأوضاعه وسلوكياته ويقومه ثم يقيمه.

ومن هذا المنطق فإن دعوة الإسلام للسفر والرحلة ابتغاء الكسب أو العلم لأمر يتضمن، ولا شك، تشجيعاً للاتصال بالغير ودعوة للانفتاح على حضارته، وذلك في حدود التعاليم الإسلامية وقيمها بطبيعة الحال، وهذا ما حدث فعلاً بعد الفتوحات الإسلامية، وهذا أيضاً ما ساعد على الانبعاث الحضاري وازدهاره في القرون التالية لعصر الفتوحات.

وفي هذا الصدد نقرأ للباحث محمد عمارة قوله: (إن تلاقي الحضارات. وهو معلم من معالم التاريخ الحضاري للإنسانية. وتفاعلها عندما تتلاقى قدر لا سبيل إلى مغالبته أو تجنبه، لكنه يتم دائماً وأبداً وفق هذا القانون الحاكم

التمييز بين ما هو مشترك إنساني عام، تُفتح له الأبواب والنوافذ، بل يطلبه العقلاء، ويجدون في السعي لتحصيله، وبين ما هو خصوصية حضارية، يدققون ـ بحذر ـ قبل استلهامه وتمثله، ويعرضونه على معايير حضارتهم لفرز ما يقبل منه ويتمثل، من ذلك الذي يرفضونه لما فيه من تناقض مع هويتهم الحضارية وقيمهم الاعتقادية، وأصولهم .

وقد جاء في القرآن العديد من الآيات حول الترحال أو السير على الأرض فقد قال تعالى: (قد خلت من قبلكم سنن فسيروا في الأرض فانظروا كيف كان عاقبة المكذبين)، وقال تعالى: (أولم يسيروا في الأرض فينظروا كيف كان عاقبة الذين من قبلهم كانوا أشد منهم قوة وأثاروا الأرض وعمروها أكثر مما عمروها وجاءتهم رسلهم بالبينات فما كان الله ليظلمهم ولكن كانوا أنفسهم يظلمون)، وقال تعالى: (قل سيروا في الأرض فانظروا كيف كان عاقبة الذين من قبل كان أكثرهم مشركين)، إلى غير ذلك من الآيات الكثيرة.

وهذا يؤكد نظرة الإسلام إلى الرحلات، والدعوة إليها وتنشيطها، يذكر أستاذ الجغرافيا صلاح الشامي في دراسته القيمة بعنوان (الرحلة عين الجغرافيا المبصرة): أنه (لأن الإسلام دين حضاري متنور، ودولة منفتحة، ولأن التحضر أو التفتح يكفل التقدم بزمام الرحلة وتحمسوا لها، بل والتهب نشاط الرحلة الإسلامية في إطار اهتمام رشيد مطمئن وتحولات تبشر بحياة أفضل وحصاد وفير .

وهكذا نالت الرحلة الإسلامية حقها الكامل من الاهتمام والأمان من ناحية، واستحقاقها الفعال من قوة الدفع والحوافز على الطريق في البر والبحر من ناحية أخرى، وواصل نفر نشيط من المسلمين أصحاب الخبرة في الرحلة أداء دورهم الوظيفي والخروج في الرحلة لإنجاز المهام (المهمات) المنوطة بهم في كل رحلة في البر أو البحر على حد سواء) .

أداب الرحلات

إن للسفر في التقاليد الإسلامية آداباً يلتزم بها المسافر من أول نهوضه حتى رجوعه،وقد أوردها الإمام الغزالي تفصيلاً، فعند العزم على السفر لا بد للمسافر مثلاً من رد المظالم وقضاء الديون وإعداد النفقة لمن تلزمه نفقته، عليه أيضاً أن يرد الودائع إن كانت عنده ولا يأخذ لزاده إلا الحلال الطيب .

فالسفر سفران ـ كما يقول الإمام الغزالي: (سفر بظاهر البدن عن المستقر والوطن إلى الصحارى والفلوات وسفر يسير القلب عن أسفل السافلين إلى ملكوت السموات، وأشرف السفرين السفر الباطن، فإن الواقف على الحالة التي تنشأ عليها عقيب الولادة، الجامد على تلقفه بالتقليد من الآباء والأجداد لازم درجة القصور وقانع بمرتبة النقص ومستبدل بمتسع فضاء ـ جنة عرضها السموات والأرض ـ ظلمة السجن وضيق الحبس) .

وفي استرشاده لأهمية الرحلة، ودعوة الإسلام إليها بدأ الرحالة محمد السنوسي كتابه (الرحلة الحجازية) بما سماه (أنموذج السفر)، وأورد فيه من الآيات القرآنية الكريمة ما ينبه إلى فضيلة السفر والدعوة إليه، كتب يقول:

(لا يخفى أن الله جلت حكمته لم يجمع منافع الدنيا في أرض واحدة، بل فرق المنافع والجهات أحوج بعضها إلى بعض، لذلك كانت الأسفار مما تزيدنا علماً بقدرة الله وحكمته، وتدعو إلى شكر نعمته، والمسافر يجمع العجائب ويكسب التجارب ويجلب المكاسب، وفي القرآن آيات كثيرة تنبه على فضيلة السفر وتدعو إليها، قال الله تعالى: (هو الذي جعل لكم الأرض ذلولاً فامشوا في مناكبها

وكلوا من رزقه وإليه النشور)، وقال تعالى: (وآية لهم أن حملنا ذريتهم في الفلك المشحون، وخلقنا لهم من مثله ما يركبون)، وقال تعالى: (وحملناهم في البر والبحر).

كولومبس وماجلان

وإذا كان كولومبس قد عبر بحر الظلمات أي المحيط الأطلنطي ليكتشف أمريكا، ويرفع الستار عن العالم الجديد فقد جاء ماجلان ليصل بين العالمين اللذين انفتحا أمام الدنيا فجأة، عالم الشرق الأقصى والعالم الجديد، استطاع ماجلان أيضاً أن يحقق هذه الصلة باكتشاف الممر الذي يعرف باسمه في الطرف الجنوبي من أمريكا الجنوبية، والذي يصل بين المحيط الأطلنطي والمحيط الهادي.

نجح ماجلان إذاً مثلما نجح أيضاً دا جاما في العثور على طريق بديل للوصول إلى جزر التوابل، ولكنه نجح أيضاً فيما عجز كولومبس عن تحقيقه، وهو الإبحار حول الكرة الأرضية وإثبات كروية الأرض بطريقة عملية لأول مرة في تاريخ الإنسان، كان ماجلان كبحار وجغرافي ومستكشف رجلاً عظيماً، ويعده الكثيرون أعظم من كل من دا جاما وكولومبس، بل "أعظم البحارة المكتشفين القدامى والمحدثين قاطبة".

والملاحظ أن رحلات كولومبس بالذات وكشفه العالم الجديد أثمرت عن مادة إثنوجرافية قيمة، بل كانت لها أهمية تاريخية كبرى في مجلس الفكر والسياسة، الأمر الذي جعل بعض المؤرخين الأوروبيين المهتمين بالتقسيم الزمني للتاريخ يتفقون على أنه إذا كان سقوط روما (476م) يعتبر نهاية للعصور القديمة فإن اكتشاف أمريكا (1492) قد أدخل أوروبا حقبة جديدة، تلك التي كان لها أثرها الكبير في تغيير النظرة إلى الإنسان عامة، والإنسان الأوروبي خاصة، الأمر الذي انعكس صداه على الفكر الاجتماعي والحضاري عن الإنسان.

فلقد أوضحت الاستكشافات الجغرافية بجلاء حقيقة وجود تنوع بين الجنس البشري، الأمر الذي أثار عدة تساؤلات، وقضايا نظرية وأخلاقية على حد سواء.

ويلاحظ من قراءاتنا لعدد من كتابات الرحالة انه بالرغم من التباين القائم بين رحالة كل عصر من ناحية النشأة والشخصية والجوانب الذاتية الأخرى، أن هناك قاسماً مشتركاً بينهم لمجموعة من الأفكار وتوجهاً بارزاً للنظر إلى ثقافة الغير ... فيما تشكلت مثلاً نظرة الرحالة القدامى إلى ثقافة الغير في إطار "التزيين والتقبيح" على أساس مفاضلة ثقافة الذات على الغير ... أما نظرة الرحالة المحدثين تقوم على أساس التعلق بأهداب الموروث مع الشغف في الأخذ "بالمستحدث" عن طريق تقبيح غرائبه وتزيين محاسنه، التي تشكل في نظر الرحالة "رغائب" لا مانع لثقافه الذات أن تأخذ بها ... أو بما لا يتعارض فيها مع القديم أو الموروث ويقصد بذلك تعاليم الثقافية العربية الإسلامية التقليدية.

***كاتب أردني**

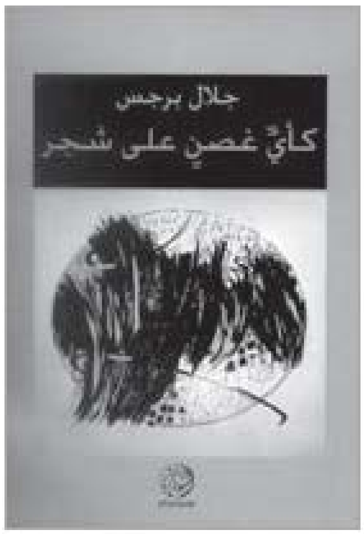
الهوامش

- كتاب الرحلة والرحالون المسلمون لمؤلفه أحمد رمضان
- مجلة الفيصل السعودية
- الجغرافيا والرحلات عند العرب. دار الكتاب اللبناني
- الرحلات إلى شبه الجزيرة العربية
- أدب الرحلات د. حسن محمد فهيم
- أعلام الجغرافيين العرب
- مجلة عالم الفكر. الكويت
- دراسة للتراث العربي الاسلامي- كتابات المفكر المغربي محمد عابد الجابري

حداء الصحارى .. قراءة في (كأي غصن على شجر) لجلال برجس

علي شنينات *

في مجموعة الشاعر الأردني جلال برجس التي طبعت بدعم من وزارة الثقافة الأردنية عام 2008 (كأي غصن على شجر) تعود القصيدة المبدعة الخلاقة التي افتقدناها مع نهاية التسعينيات لتُعلي من شأن الشعرية المتحركة والإيقاس الشعري ، تلك الشعرية التي تحتفي بالهامشي والأشياء التي انحاز الشاعر إلى أنسنتها وبث الروح التواقة فيها إلى الحياة. إذ يبدو المزاج الشعري في مدى القصائد متمنطقاً بترنيمة صحراوية لا تمل من مساحات السراب الواسعة بحثاً عن الماء الذي يفزّ من الحلم الذي صاغه جلال برجس بشفافية عالية تليق ببدوي حد الرعونة في قراءة الحياة التي في نصوصه تقفز خطواتها باتجاه أهم القيمات الإنسانية مسبراً ، لتتوالد الحيوات غناء يعلي من شان الماء والشجر والطير والحجر والحب



والوطن لتحتفي الساحة الشعرية الأردنية بولادة شاعر أردني أنجزته الصحارى البعيدة والترحال الذي هو تميمة بدوية تشي برؤيته المتفردة لليومي والذي لم يُحتفى به من قبل.

مع علمنا بأن جلال برجس كشاعر قد ولد مبكراً ولكنه كان قد فضّل التواري عن الأنظار والنشر بعيداً قبل أن يدفع بأول أعماله إلى الطبع، فتراه يحدو على امتداد قصائده بلغة لها مجاز حالات الليل في الصحارى وإيماءة النجم للنجم قبيل تَمطي الشمس من خدها وكونشيرتو الهاجرة وهي تنجز سراباً على انثيال الرمل في بيداء ممتدة مد الظن في البصر، حداءه صارخ حد الوله بالحياة ونحن نتلمس توقه للحرية التي اعلن عنها عنوان المجموعة (كاي غصن على شجر) ذلك الغصن الذي ينمو على سجيته وعلى فطرته التي لا يشبهها إلا فطرة البداوة نفسها تلك الفطرة التي لها ان تفتح شبابيك المخيلة على مصراعيها لتبتكر الماء والهواء والشجر والاغنيات ، كما قال في قصيدته كاي غصن على شجر ص3:

(كاي غصن على شجر
ينمو على وقع المدى
دون انتباه لنافذة
او حائط
منذ انصهار الناي في وجع الرعاة
لم يعر للشمس ادنى انتباه)

هذا الانتباه للحظة يضمخها بالقادم المأمول على الصعيد الذاتي والصعيد الموضوعي الذي تكرس من خلال ترميزاته وإيحاءاته الشعرية التي أتت في مكانها أسئلة حياة وأسئلة موت وهو يشتاق لإنجاز الآني على سجية القادم ،كما يقول في نفس القصيدة:

(كأي غصن على شجر
أو كمالسافر دونما جهة
اشتاق اشتاق
ان انمو
وأعلي شأن اغنيتي)

فهي رؤى زاخرة بالحلم أراد عبرها جلال برجس أن يكرس رؤاه الخاصة تجاه الحياة ولكي يستطيع ان يشكل معادلته الموضوعية لفلسفة خاصة تنتج مادة الحياة الطازجة ، وضع لبنات اساسية ينطلق من خلالها ، هذه اللبنات يراها الشاعر مكونات حقيقة في المحصلة:

الحلم كطاقة متحركة وهائلة لانتاج الحياة ، الارث الحضاري والفكري كذاكرة تؤثث ادواتها للإنتاج ، المرأة كشريك فاعل في الانتاج ، اما المنتَج كما يراه الشاعر ، هو غصن أخضر على شجرة الحياة ، يحمل ترميزاً عالياً وفريداً للحرية والانعتاق ،ففي المحور الاول وهو الحلم فان الشاعر انهمك في تكريس حلمه في اكثر من قصيدة وموقع في المجموعة ، ففي قصيدة كالصغار المطيعين ~والتي قال في المقطوعة السادسة منها:

(عندما كنت صغيراً ،
اسابق الطير إلى ماتبقى من بذار الحقول ،
احلم بامتطاء السماء الشاسعة)

تتبدى الشهوة العارمة في الانعتاق ،ويتبدى غرض الشاعر من التأريخ الشعري لزمن هذه الشهوة في تحديدة وتاكيدة على زمن الطفولة ،كما ويبدو في ذلك المقطع علاقة الارتباط الوثيق بين فعل الحلم كاساس لاستدراج التوهجات التي يتأملها واقتناص القادم ، والهدف نفسه كنتيجة طبيعية للحلم، ولعل المباشرة الواضحة في هذا المقطع لطرح الشاعر لهذا الحلم هي مباشرة مقصودة كرد فعل على إرهاصات وتداعيات الحلم في النفس الشاعرة التي ترى الاشياء على غير عادتها وتسبح في فضاء فسيح من الخيالات المعقولة وغير المعقولة ، ففي لحظة من اللحظات ينهر الواقعُ المر خيال الشاعر ليقول الحقيقة صارخة كما هي دون موارية ، حين يرى الشاعر ان الواقع اصعب بكثير من المتخيل ، هناك حالة من اللا تطابق. ففي قصيدة وتر في ركام يثور الشاعر على الواقع المتشظي بأدوات خلت من الزعيق ومن الصراخ ليعلي من شأن اللحظة القادمة رغم الخراب الذي حل:

(تعالوا لنقنع هذا الخراب ،
بان الحقيقة اوسع من شاشة الرادار
في مرمى الاباتشي،
تعالوا فلابد من وتر تبقى في الركام
لنصلح هيبة المعنى،
ونسرف في السؤال)

اذاً هو حلم في الاصل سادر في الذاكرة الجمعية يؤدي قطعاً إلى غاية جمعية بشكله في منولوجيا ذاتية تبدو ظاهرة في اغلب قصائد المجموعه ، حيث يطلق مقولته الوجودية عبر قصائده ملوحاً بالحياة كما في قصيدة سوناتا المطر:

(انا الذي ياماء قالتني العناصر،
فاختلطتُ منتبهاً إليّ ،
منحازا لما يرتاح
خلف الكناية في ذرى جسدي
جسدي كتاب الغيب
روزنة العناصر)

فهو يرتاح- أي الشاعر- إلى حلمه الكبير الذي يملأ جسده من الوريد إلى الوريد ثم يؤطر لهذا الحلم ويخرجه من ذاتيته كما في موضع آخر من نفس القصيدة:

(فكنتُ مبتلاً من ندى بلدي
ومرتعشاً بومض النفخة الاولى)

واما المحور الثاني الذي يكرسه الشاعر للوصول إلى غايته القصوى فهو إرثه الحضاري والفكري والمتمثل بكونه ابن الريف تارة وابن البادية تارة اخرى، فتراه يعيد صوغ المشهد الذي يأتي هنا قطعاً سينمائيا إشكالياً

متطوراً في القصيدة نفسها:

(ولد على نهد الرعونة،
يرضع الاغواء
يركض الآن تحت المزاريب
ممتشقاً صهيل الماء في كفيه
ويعتلي شجراً- تسلق للمدى
درج الهواء
ويعلن روحه
شباك أمنية لها في الغيم
ما باح الفضاء)

هنا تندلق الذاكرة على مصراعيها حيث يجيء زمان الطفولة الحالم واضحاً ومليئاً بوجه آخر للسائد ، عبر لغة تبتعد عن الإجهاد الشعري ، وعبر مفردة تجيء في مكانها الطبيعي بسلاسة لذيذة على نفس المتلقي ،اذ إن الوطن في هذه القصيدة لايجيء عند جلال برجس مؤطراً بحدود وسمات ما ، العالم بل الكون عنده هو الوطن، من هنا نلاحظ انتشار مفردات كونية في مجموعته مثل مجرة، نجم، سماء كواكب، اذ يتبدى لنا ميل الشاعر للنزعة الانسانية التي باتت تدير ظهرها في الشعر الحديث لكل اشكال الانحياز على مستوى القصيدة.

وفي قصيدة (ظل مترف بالاتجاه) يقف الشاعر على رُبى روحه التي هنا قاربت روح سادن الصحراء ابراهيم الكوني ، ويعلن صحراءه التي اتت معادلاً موضوعيا للنقاء الذي ينشده حد الثمالة، رغم الحالة التمويهية الشعرية التي تلوح من شرفة النص:

(هنا الصحراء تتبعني
كظل مترف بالاتجاه ،
وتعصف بي
رمال من صحاري القيظ ،
رغم اني احتسي كأس النضارة والاخضرار)

اذاً لعل الشاعر تدرج في السكنى من البادية إلى الريف، وهي حقيقة الطبوغرافيا الاردنية الحديثة ، حيث بدأ التطور المجتمعي منذ اوائل الثمانينات ، حيث تمثل بانحسار الفجوة الكبيرة بين مناطق العيش الثلاث البادية والريف والمدنية ، فالصحراء لها سماتها الطبيعية ، الظاهرة في تجربة الشاعر من حيث العادات والتقاليد ومن حيث السمات المكانية ، والمعنوية التي دفعته لابتكار حلمه الخاص النقي ، هذه الصحراء التي طافت معه أينما حل ، ففي اشارة في آخر المجموعة عن اماكن كتابة القصائد وزمانها ، يلوح لنا ذلك وهو يتجول مابين بانكوك وتايوان وكاوشنغ وبلدان أخرى ، ومابين الصحراء والجبل والسهل والبحر والقرى في الداخل الاردني.

فجلال برجس أمضى ما يقارب العشرين عاما في الصحراء الاردنية الشرقية حيث مكان عمله في هندسة الطيران التي احدث تقاطعات مهمة بينها وبين الشعر كتحليق . عشرون عاماً وضعته امام ذاته التي عرفها جيداً واكتشف مجاهيلها وقدرتها على ابتكار ادواتها لمواجهة قسوة الواقع الذي كان يدركه وهي يدري أنه يوماً ما سوف يخلف الصحراء وراءه ميمماً المدينة ، تلك المدة الزمنية الصحراوية الطويلة بكل تفاصيلها الصحراوية حيث الصحراء الممتدة مدّ الظن في البصر والسماء المترعة بالنجوم والاحلام والعشق والاغنيات والرمال التي لم تلوثها قسوة الجديد ، وحيث الخيال الصافي الذي له ان يبتكر ادواته التأملية واداوات احلامه ، فالصحراء تخلو من الايائل والشجر لكن جلال برجس حاله حال الشاعر العربي الذي عاش في الصحراء القفر فانتج اعذب الشعر بخلاف الغربي الذي عاش في سهوب خضراء تتوسطها المياه ، او في مدن تترع بالاسمنت والدخان ، ففي قصيدة (على اهبة الحلم) يتبدى ذلك جيداً حيث العزف المنفرد على قيثارة متفردة اذ يقول:

(على أهبة العشق
يرسمني
مجازُ الاغنيات
فتجيء من قمم الجبال
أيائل ممهورة بالصحو
تؤكد لهفتي للريح
تؤكد لهجتي للطير
تؤكد كوكباً في مجرات الكلام
يثمل بالشهيق وبالبريق)

اذ يأتي الحلم هنا صارخا ومتطرفاً بلذعته الحياتية ، الأيائل وهي تهبط من قمم الجبال التي تناثرت في الامتدادات الصحراوية ماهي الا حلم يشي باتساع المخيلة ورهافتها ، والاغنيات التي على أهبة العشق ترسمه بدوياً يعشق التحليق، فما الشعر الا تحليق في سماء الروح وهنا تتبدى الثنائية مابين مهنته (هندسة الطيران) وما بين شعريته التي يهندس حياته واحلامه من خلالها وهو يفترش رمال الصحارى ليلاً هائماً في مطر النيازك والشهب، وحالماً بنجوم قد تأتي إلى الأرض ذات يوم ، النجوم التي رآها كانت في الأصل على دروب الارض تسير لكنها فرت من فرط القسوة، ففي قصيدة (اكثر حنكة) يسرد لنا ما يتقافز في مخيلته:

على هذه الارض
هاهنا ذات يوم
سوف تأتي النجوم
تزفها الاقمار
وطير المجرات
من البعيد البعيد

وكأنه يود القول إن طيوراً سوف تأتي من البعيد وتجعل الحلم حقيقة ، اذ يستخدم الشاعر هنا اجمل ادواته الفنية لإحداث الاسقاطات وتقاطعاتها ، ثم نراه يقول:

ستأتي كغبار الزنابق
من اعلى مفازات الشهيق
بوجد المسافر في تخوم الرمل
وهو يحمل وردة الخذلان
باصابع الاطفال وهي تنفض ماتبقى من غبار قد تثائب واعتلى وجه الحياة

وكأنه يسرد اسباباً لحالات الاغتراب التي راحت تتفشى بين الحين والآخر ، وهو يرى ان الكون مناطا بالحب:

لذا علينا
ان نصير اكثر حنكة
لكي لاتفر النجوم
كما صار ذات عام قديم
حين فرت إلى السماء.

وتأتي المرأة في مجموعة جلال برجس معادلا للخصب والنماء الذي يتوق اليه، اذ نشهده على امتداد نصوصه يسفح رذاذ شعره مغنياً للمرأة التي أرادها امرأة تحوي في تكوينها الام والاخت والحبيبة والوطن ، مُحْدِثاً اسقاطاته وتقاطعاته مع الكون كحالة فلسفية ومع المرأة كحالة وجودية ، وكشرط نماء، لكن المرأة في في هذه المجموعة الشعرية ليست نمطية تقتصر على مشاهد جسدية سردية ، او عبر وجدانيات كانت سائدة في القصيدة الكلاسيكية ، إنما المرأة هنا حالة روحية تكاد تلمسها في اغلب مكون المجموعة الشعرية متماهية بالطير والحجر والريح والسماء والنجوم والوطن ، ناهيك عن كونها موضوعاً رئيسياً في اكثر من قصيدة ، تلك القصائد التي أحدثت امتزاجاً جريئاً مابين المرأة كوطن ومابين المرأة كمحبوبة ، اذ ان الشعر في هذه الحالة يؤكد نفسه من خلال تمرده على السائد والراكد واحداث التجديد الذي يتجلى عند جلال برجس في كثير من الانزياحات اللغوية ، وفرادة الصورة الشعرية ، والادهاش الذي لاتخلو قصيدة واحدة منه ، بحيث ان ثمة هاوية في نهاية كل نص شعري ، ففي قصيدة (امرأة تعشوشب ذهباً) تجيء المرأة بكل طاقتها متمردة على الصمت ، بحيث تنفتح لها عوالم غير نمطية:

امرأة
أبلغ من أنثى
تخدش طود الصمت
تهمس
للماء
وترمي للشمس
كلاماً لبنيّا:

ياشمس خذي ضوئي الباهت
واعطي مادار بخلد دمي
آخر يعشوشب ذهباً
علّ مجازي
يمنح قافيتي عنباً او ماء

نلاحظ هنا تطور الخطاب الشعري فيما يخص المرأة من حيث اخراجها من ثقافة الاستهلاك إلى فضاء الانعتاق الذي هنا يتقاطع مع رغبة الشاعر الملحة في الانعتاق

والحرية ، وكأن جلال برجس في هذا النص الشعري يدفع المرأة للاعتراف بتناقص جذوة انوثتها التي عليها ان تُعلي من شأنها.

وفي قصيدة (ماتيسّر من يديّ) يتطور هذا الخطاب الشعري الذي يحتمل اكثر من مستوى للقراءة باتجاه المرأة بحيث ان الشاعر هنا يربط المرأة بثيمة الحياة ومكونات الخصب والنماء:

(تصبحين في قلبي عليّ
سأجدد الدنيا
وأمنحها الحقيقة:
ماتبقى من ضلوع القمح
ماتبادر من حكايات الجدود
ماتأثث في يديّ من لوثة الشعراء

وتأتي الحرية التي بانت من العنوان (كأي غصن عى شجر) في هذه المجموعة، كأهم مكونات القصائد ، بحيث تتقاطع مع المرأة والإرث الحضاري والحلم بشكل لاذع ، هذا التوق الذي تبدى عبر كثير من المفردات التي اتت في سياقتها الصحيحة في قصائد أثثت المجموعة الشعرية هذه بفضاء متحرك ونشيط يسعى لابتكار أدوات خاصة لتوسيع مدى الحرية والارتقاء بسويتها بعيداً عن المباشرة ولغة التثوير ، الا ان التثوير هنا يأتي عبر احتفاءات بالهامشي واليومي والتفاصيل المهملة ، ويلوح ذلك في الجزء الاول من قصيدة(رسائل) والمروّسة بالرقم واحد ، حيث تأتي هذه المقطوعة الشعرية كما لو انها مشهد سينمائي اشكالي يتكيء على لغة الترميز المحمل بالفنتازيا:

(اذنٌ تنظرْ
وتحملق
عبر الشباك
تحاول رسم خيال ما:
غيم
شجر
صدر امرأة
ويد تختزل القضبان)

اللعب على التناقض هنا يأتي خدمة لخطاب القصيدة التي أتى عبر طرح غرائبي ، فالاذن لا تنظر ولاتحملق انما تسمع ، لكن هنا يأتي الإسقاط واضحاً ومهماً لكن ربما الشاعر هنا حاول اختصار حالة كونية من تضاؤل ألق الحرية وانتشار عطب ما في تكوينها بحيث تصير الدنيا في هذه الحالة عبارة عن سجن كبير ، تماماً كما كان الروائي مؤنس الرزاز يرى المدينةَ كما لو أنها كاتم صوت كبير. وتتضح الرغبة للاشتغال على ثيمة الحرية والاعلاء من شأنها في قصيدة (كأي غصن على شجر) هذه القصيدة التي أتت كعنوان للمجموعة ،حيث يتضح من سياق العنوان حد الانعتاق اللانهائي الذي يبتغيه الشاعر ، فبما أن الغصن على الشجرة ينمو على سجيته فان الحرية التي يريدها ، يريدها كغصن ينمو على سجيته او كما قال في نفس القصيدة:

كاي غصن
على شجر
ينمو على وقع المدى
دون انتباه لنافذة
او حائط
منذ انصهار الناي
في وجع الرعاة
لم يعر للشمس
ادنى انتباه

كأي غصن على شجر مجموعة شعرية تبشر بشاعرمتمكن من رؤاه وأدواته ، شاعر فعلت الصحراء وطقوسها الاسطورية بروحه الكثير الكثير ، لتجيء الصورة متميزة، والمفردة مرهفة ، والوجع نافر من الجرح على سجية الحل والترحال ، ولتجيء القصيدة كذئب صحراوي جريح يطوف بزقاق المدينة يفتش عن ظالته وهو ينثر من على صوفه الابيض نجوم تلك المساحات المطعمة بلوثة الرمال. كأي غصن على شجر ، حداء الصحارى للحرية.

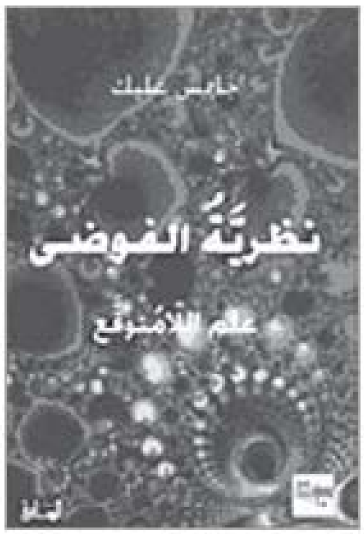
***شاعر وكاتب أردني**

أثر الفراشة في نظرية الفوضى

رمزي الغزوي *

عن دار الساقي صدرت ترجمة كتاب الفيزياء الحديثة (نظرية الفوضى "علم اللامتوقع")، للعالم الفيزيائي الأمريكي جايمس غليك، ويقع الكتاب في384 صفحة من القطع الكبير.

عندما أصدر الشاعر الراحل محمود درويش ديوانه الأخير، المبني على شكل يوميات، وحمل اسم "أثر الفراشة" استغرب كثير من النقاد هذا العنوان، الذي جاء على غير عادة درويش في اختيار عناوينه، التي تعد مفاتيح للنصوص، ولأنني كنت قد درست نظرية الفوضى "الكايوس" بشيء من التمعن، لم أستغرب عنوان درويش، بل أدهشني وزاد من إيماني بشاعريته العظيمة، فهو شاعر عاش على التجريب، فلا غرو إذن إن استخدم مقولة مشهورة في



حقل الفيزياء، ليصف فيها يومياته ونظراته في الحقبة الأخيرة!!.

ومقولة "أثر جناح الفراشة" راجت رواجاً منقطع النظير في كل الأوساط حتى غير العلمية، وفحواها: أن رفة جناح فراشة فوق جبال الهيمالايا مثلاً، تستطيع أن تغير نظام المواصف فوق النيويورك، والظاهرة تبلورت في ستينيات القرن العشرين، حيث سعت نظرية العلم إلى صوغ معادلات بسيطة؛ لكي تشرح ظواهر كبرى وعنيفة مثل الشلالات والاضطرابات، وهذا المنحى الجديد سعى إليه نخبة من الفيزيائيين الشباب؛ من أجل رصد ودراسة ظاهرة قوامها، أن حدوث تغيرات بسيطة في المعطيات الأولية، التي تتعامل معها تلك المعادلات تفضي إلى نتائج هائلة عند الحساب النهائي، وسُمّيت نظرية الفوضى تلك الظاهرة: "الاعتماد الحساس على المعطيات الأولية."

ولهذا أرى أن درويشًا كان في غاية الذكاء والفطنة والشاعرية، عندما اختار أثر الفراشة عنواناً لديوانه، فالأوضاع تبنى على الإحساس في المعطيات الأولية، فاستشهاد طفل في السادسة من عمره، وهو في طريقه من مدرسته في جنين، قد يحدث انهيارًا كبيرًا في بورصة طوكيو،

ومن الملفت أن الأثر العلمي

المُسمى" الاعتماد الحساس على الأوضاع الأولية" لم يكن فكرة جديدة، بل هناك أغنية فولكلورية أمريكية تقول: "بسبب مسمار سقطت حدوة الحصان، وبسبب حدوة تعثر حصان، وبسبب حصان سقط فارس، وبسبب فارس خُسرت معركة، وبسبب معركة فقدت مملكة."

ففي العلم، كما في الحياة، فإن الحوادث المتسلسلة تصل إلى نقطة حرجة، بحيث يتضخم بعدها أثر الأشياء الصغيرة، وكذلك تطلعت نظرية الفوضى "الكايوس" إلى أن النقاط الحرجة منتشرة في كل مكان، ولا مفرَّ من الاعتماد الحسّاس على الأوضاع الأولية، وهو الأمر الذي كانت وما زالت لا تقتنع به النظريات الفيزيائية القديمة بكل مراحلها!!.

تبتدئ نظرية الفوضى "كايوس" من الحدود التي يتوقف عندها العلم التقليدي، ويرفع يديه مستسلمًا، فمنذ شرع العلم في حل ألغاز الكون وأسراره، عانى دومًا من الجهل بشأن ظواهر الاضطراب، مثل تقلبات المناخ، حركة أمواج البحر، التقلبات في الأنواع الحية وأعدادها، والتذبذب في عمل القلب والدماغ. أي الجانب غير المنظم من الطبيعة، الجانب غير المنسجم وغير المتناسق والمفاجئ والانقلابي وغير المتوقع، أعجز العلم دومًا.

وقد شرعت تلك الصورة في التغير تدريجيًا في سبعينات القرن العشرين، عندما اهتمت كوكبة من العلماء الأميركيين والأوروبيين في الفيزياء والرياضيات والبيولوجيا والكيمياء بأمر الاضطراب وفوضاه، وسعوا جادين وغير آبهين بمغايرتهم لأساليب البحث التقليدية، سعوا الى الإمساك بالخيوط التي تجمع ظواهر الفوضى كلها.

يشير المؤلف إلى أن مصطلح الفوضى (الكايوس) أصبح بعد عشرة أعوام اختصارًا لحركة متصاعدة، أعادت صوغ المؤسسة العلمية عالمياً،

> **ومقولة "أثر جناح الفراشة" راجت رواجاً منقطع النظير في كل الأوساط حتى غير العلمية, وفحواها: أن رفة جناح فراشة فوق جبال البنغال مثلاً, تستطيع أن تغير نظام العواصف فوق النيويورك**

فتكاثرت المنتديات وتولدت تقنيات خاصة في علوم الكومبيوتر وأنواع خاصة من الصور الغرافيكية، التي بات في مقدورها التقاط التركيب الحسّاس، الذي تنشأ منه الظواهر المعقدة. ويرى أيضاً أن المتحمسين لهذا العلم ذهبوا إلى القول إن القرن العشرين سيُذكر بسبب ثلاثة أمور: نظرية النسبية، والفيزياء الكمومية، ونظرية "الكايوس،" التي عُدت الثورة العلمية الثالثة في تاريخ علم الفيزياء، وتتميز بأنها تتناول العالم المباشر الذي نراه ونحسه، وتنظر إلى الأشياء على مقياس الإنسان، فيتأمل "الكايوس" في التجارب اليومية والعادية للبشر.

يعد غليك أن بعض علماء الفيزياء الشباب امتعضوا مما غاصت فيه فيزياء الجسيمات التي بطؤ تقدمها، وغرقت في اجتراح مسميات للأنواع المكتشفة من الجسيمات، ما جعلها جسدًا مترهلًا، وتحمس أؤلئك الشباب لمجيء ال"كايوس" باعتباره تغييراً أساسياً في علم الفيزياء. وللمثال تحدث "ستيفن هوكنغ،" الذي يشغل كرسي الفيزياء في جامعة كامبريدج، بلسان تلك المجموعة العلمية الشابة، خلال

محاضرة ألقاها في العام 1980 وعنوانها: "هل دنت نهاية الفيزياء النظرية،" وأورد فيها: "تعرف الفيزياء القوانين التي تتحكم في ما نختبره في الحياة اليومية، وبفضل تقدم الفيزياء النظرية نستطيع استخدام آلات ضخمة وغالية الثمن لننفذ تجارب لا نستطيع التنبؤ بنتائجها سلفًا.

ولاحظ "هوكنغ" أن فهم قوانين الطبيعة عبر فيزياء الجسيمات، لا يحمل إجابة عن تطبيق تلك القوانين على أكثر الأمور بساطة. إذ يختلف شأن القدرة على التوقع بحسب السياق، ولا تحمل الأشياء الدلالة عينها عندما ترصد تصادم جسيم ذري، أو حينما تراقب رقرقة السوائل في حوض الاستحمام وأحوال الطقس ودماغ الإنسان.

ويعد "غليك" أن الفيزياء النظرية التي تحدث عنها "هوكنغ" وُصفت بالثورة، ونال منظروها جوائز نوبل ومنحاً مالية مغرية، أنها في لحظات كثيرة دنت من "الكأس المقدسة" للفيزياء: النظرية الموحدة الكبرى (التي تعد بالجمع بين نظريتي النسبية والكمومية، وبإيجاد قوانين موحدة لقوى الطبيعة كلها) والتي تسمى أحياناً انظرية كل شيء. تقصت الفيزياء تطور الطاقة والمادة رجوعاً إلى اللحظات الأولى (تقاس علمياً بملايين السنين)، التي تلت ولادة العالم، وهنا يتساءل الكاتب: هل شكلت تلك الفيزياء التي صعدت بقوة بعد القنبلة الذرية في الحرب العالمية الثانية، ثورة علمية فعلياً، أم أنها مثلت اشتغالاً قوياً على الأسس التي أرساها "ألبرت أينشتاين" و "نيلز بور" و "إيرفنغ شرودنغر" وآخرون، في نظريتي الفيزياء أي النسبية والكمومية؟ غيرت منجزات تلك الفيزياء شكل القرن العشرين.

ويعرض الكتاب تجارب ومحاولات نخبة من علماء الفيزياء والرياضيات والبيولوجيا والكيمياء المشتغلين على ظواهر الاضطراب والفوضى والتي مازالت تحير العلماء، فهم يبحثون في الظواهر المغايرة لما اعتادوا عليه علميّاً مثل الفشل »المحتوم« للتوقعات الفلكية طويلة الأجل وتحولات الأنواع الحية وأعدادها، وحركة أمواج البحر والتذبذب في عمل القلب والدماغ، وسبب الخلل المفاجئ في الكمبيوتر وغير ذلك من ظواهر مشابهة.

وبعد عشر سنوات من الأبحاث التي بدأها أولئك العلماء أصبح مصطلح "الفوضى" اختصارًا لحركة متصاعدة أعادت صياغة المؤسسة العلمية عالميًا فتكاثرت منتديات "الكايوس" ومجلاته، وخصص المسؤولون في جهات مثل الجيش الأمريكي، ومراكز الأبحاث والمختبرات أموالاً متزايدة وكلفوا مزيدًا من الباحثين للعمل في هذا الميدان.

ينقسم الكتاب بشكل مجمل إلى عدة عناوين: أثر جناح الفراشة، الثورة وتقلبات الحياة، هندسة الطبيعة، الجواذب الغريبة، النظرية الشاملة، العالم التجريبي، صور الفوضى، جماعة النظم الديناميكية، الإيقاعات الداخلية، ما بعد الكايوس، كما ضم فهرسًا للأعلام وآخر للأماكن وبعض الرسومات والصور التوضيحية.

كثير من الأشياء تتغير عند نقطة حرجة، وليس على أدل من ذلك أنك ستنظر للكون وإلى الفيزياء ونظرياتها المختلفة من منظار آخر، وبالتالي لن تعاود النظر للكون بذات الطريقة التي كنت تنظر إليه بها قبل قراءة هذا الكتاب العظيم!!.

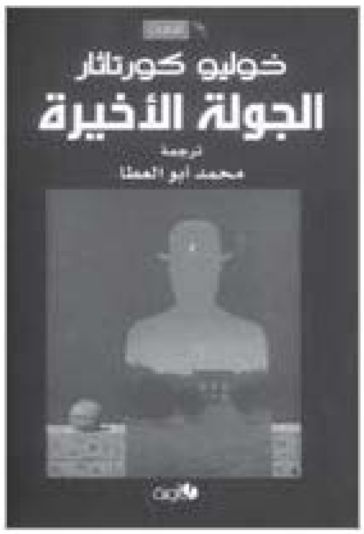
***كاتب أردني**

" الجولة الأخيرة " لخوليو كورتاثار، فنتازيا مربكة وتوغل في المجاهيل

مخلد بركات *

عيناه المائلتان تشيان بذمرتي ثين جُففتا في لهيب معارك الحياة الخاسرة ، إنه خوليو كورتاثار بلحيته الشوكية الملفزة بالحكمة والتبين والحقول البعيدة ، ينقش بقلمه أمرا حدث في منتصفه وتوقف بلا ملمح محدد ، متلاشيا عند ضباب آخر، ويمكن الجزم بأنها التوليفة المستحبة لديه في بناء فضاءاته وعوالمه القصصية، كما صرح ذلك ظهيرة :" القصة ترادف مصطلح الفضاء، كجسد هندسي كامل متغلق على نفسه، والرواية أقرب إلى الشجرة من حيث التفرع والتشعب " ولعل روايته " لعبة الحجلة " شجرة لاتينية تكتحل بالثمر الخرافي والألغاز وبنكهة الفقر .

خوليو كورتاثار كاتب يصر على تغيير القارىء ، أو لنقل خلق قارىء يريده هو؛ قارىء عميق الحدس يجيد



التجول في براري اللغة ، واكتشاف قاع الجمال والتقاط الرمز ، قارىء لا يتدثر بثوب الغفة والسذاجة وانما معجون بلذة الكتابة وزؤامها . إنه كاتب يساري دون أن يغرق في الدوغمائية والشعاراتيه ، يحز القارىء بشفرته ويجعله (يدوخ) وهو يتجول هنا وهناك في أدغال أقاصيصه ؛ لذا غالبا ما يستخدم لغة مغايرة لرسم واقع مغاير، دائم البحث عن روح غير مستلبة ، ورتابة نقية ، وغير زئبقية ، خوليو يتجذر في ثقافتين (أرجنتينية وفرنسية) مثلما هو بيولوجيا من أب أرجنتيني وأم فرنسية، وهو من رواد التجديد في أدب أمريكا اللاتينية ، مع زمرة من نوابغ الأدب هناك أمثال بورخيس ، ماركيز ، ماريو بارجاس يوسا ، إيزابيل أليندي، وهو واحد من الرواد الذين كتبوا في الواقعية السحرية أو الواقعية القذرة إذا جاز التعبير ، وهو المذهب الذي يغلب على أدب أمريكا اللاتينية وخاصة الرواية، فهي عالم مركب ، متداخل عميق، يجمع بين الواقع والخيال، اليقظة والحلم في قالب فنتازي ، محشو بالسخرية والفجيعة، عالم من الخرافة الطازجة واللامعقول والأحلام المبعثرة ، والطوابق السفلى المكدسة بالتمائم والفقراء ، الشحاذين والمشعوذين ، ونقيق الضفادع، ولذة الحياة القذرة

الموارة بالأسى واللإنسانية .

" الجولة الأخيرة " لخوليو كورتاثار قصص ترجمها المبدع د. محمد أبو العطا أستاذ الأدب الأسباني والترجمة في جامعة عين شمس / مصر، ولا تخفى لغته الرشيقة في الترجمة وقد ترجمت د. عبير محمد لهذا القاص من قبل مجموعته (هنا والآن) في القاهرة أيضا، ولا غرو في ذلك فهو قاص جدير بأن يحتفى به .

في" الجولة الأخيرة " نقرأ ست عشرة قصة يغلب عليها الفنتازيا، وهي فنتازيا كما عرفها محمد أبو العطا " محاولة لارتياد آفاق إنسانية جديدة ، لتحقيق الذات وهي أحد أشكال التحليل النفسي الذاتي " . في القصص واقع فنتازي مربك ، ملغز بالفوضى ونشدان الأمل والخلاص من الكوابيس ، ولعنة الحرب والأنظمة الديكتاتورية القامعة ، فكأنما خوليو يكتب استجابة لمقولة ألفريد جاري:" إن الدراسة الحقيقية للواقع لا تكمن في دراسة قوانينه ، بل ما يشذ عنها.. "

منذ القصة الأولى " سيلفيا" هذه الفتاة الشهية الغامضة، ذات شعر من الذهب القديم، تستبيك

> **" فكأنما خوليو يكتب استجابة لمقولة ألفريد جاري:" إن الدراسة الحقيقية للواقع لا تكمن في دراسة قوانينه ، بل ما يشذ عنها.. " "**

شهوة المعرفة، ويظل السؤال يتقافز في الأذهان: من هي " سيلفيا"؟!!! أهي حقيقة أم خيال ؟! حتى وهي عارية فوق السرير سرعان ما تذوب مثل حفنة من ثلج تداهمها شمس غبية .

وتكمل قراءة مدارات القصة المشبعة بمناخات الأرجنتين وتحديدا " بيونس أيرس "بريفها ورائحة أسواقها وجمالياتها الطبيعية ، تشجيك حديقة عشق هناك، ولا غرو أن تكون ميدان صراع وهمي بين الهنود السيوكس والغال الرومان في لعبة طفولية ؛ لتكتشف أن " سيلفيا" أحجية مثل قمر ، وما أحمقها من أحجية !!

في قصة " الرحلة" ثلاث بؤر مركزية مكانية واقعية (بيولكو) (تشابيس) (مرثيدس) هذه الأمكنة المضللة ، المنشودة مثل حلم بعيد ،والمكسوة بالصقيع والثلج، ينشد الرجل وزوجه في عتمة محطة نائية تلك الأمكنة ، ويتيهان في ضياع وجودي ؛ لتدعك العجوز في غمرة القلق ساعدا أحمر مرسوما على الطاولة يمثل لها متعة غائبة . سطح القصة الخارجي يمور بواقعية تراجيدية حلمية، في محاولة يائسة لاستذكار اسم الأمكنة من قبل الرجل هروبا من التيه ، وخلف ظلال الكلمات هناك بحث وجودي عن الطفولة ومرابع الصبا .

في قصة " شارع هومبولدت" تتجلى الفنتازيا في سلوك عائلة غريبة الأطوار، يتوغل خوليو في مجاهيل هذه العائلة؛ ليكشف لنا ملابساتها وشذوذها ، وذلك في سطوها على حظيرة بقر ، وتخليع الأخشاب لإقامة منصة عليها مشنقة في الحديقة الأمامية للمنزل، واحتساء النبيذ وتناول العشاء فوقها مع إرسال قهقهات عالية تثير الفضوليين من الجيران وهم يتشعبطون أسوار الحديقة ، قد يخبىء هذا المشهد السريالي شيفرة وحزمة من الدلالات ، أهو تصالح غريزي مع الموت المؤجل ؟!!! أم هو احتجاج على الحياة

وطرد لها ؟!! وكرة اخرى تصر هذه العائلة على زيارة المآتم في حي شارع هومبولدت ؛ لتمارس الحزن البذيء ولطم الخدود في قالب كاريكتوري هزلي . أهي عائلة مجنونة ؟! أم هو واقع مسكون باللامعنى؟!

" رسالة إلى آنسة في باريس" قصة تصور الأسى الخفي بمواربة وخداع مبطن، وتوغل في مجاهيل ذلك الرجل الغريب الأطوار الذي يسكن شقة مع مجموعة من الأرانب ويشرع في كتابة رسالة تمور بالفلسفة الذهنية وتشريح الحياة، وفي أثناء ذلك نلحظ أنه يتقيأ الأرانب من فمه ؛ للتكاثر بشكل سريالي في الشقة ؛ فهي علاقة جدلية رحمية أبوية مع هذه الحيوانات الأليفة، تختزل العلاقات الخارجية المشوهة مع البشر وتلغيها، وهو أمر ليس بالغريب عن تكوين خوليو النفسي؛ فهو نشأ في(بانفيلد)في منزل وبستان يغص بالقطط والكلاب والسلاحف والببغاوات وكان كما يقول : " آدم في ذلك الفردوس." في القصة احتيال على الزمان والمكان، وغسيل دائم محموم لأوساخ الحجرات الداخلية للإنسان بحثا عن نقاء أفضل .

في (اتصال الحدائق) هذه القصة القصيرة جدا ، هناك ارتكازعلى تقنية المرايا ، واتحاد قدري بين بطل الرواية والقارىء الكهل ، البطل يسارع الزمن ليصل إلى الضحية ويغرس فيها نصلا ، يغوص الكهل في الحيثيات والتفاصيل في المرايا الإبداعية اللغوية للرواية ،ويكتشف عند إكمالها أن البطل أمامه تماما ، مصرا على قتله؛ فكأنما القارىء قدريا لا بد أن يتحمل نتيجة قراءته لهذه الرواية . إنه تكنيك سردي معقد ، وتجريب مدهش باعتماد الحركية والقفلة المباغتة، والمغايرة والاشتباك، وهذه التقنية استخدمت أيضا في قصة " الصديقان " بالاشتغال ضمنيا على وحدة الوجود، والتشابه بين البشر،

> **" عند التفحص في قصة " لقاء " الطويلة نسبيا ؛ تشجيك هذه المناخات العجيبة من رائحة البحر، الحرب ، الزوارق الملعونة ، المستنقعات والغثيان ، الجوع حد مضغ التبغ التالف ومص الكعك المنتفخ كالإسفنج "**

وهو نوع من التجربة الصوفية التي قد تكتسب أهمية كبرى على حد تعبير أحد حكماء الهند القدماء ويدعى(رادباكريسنان) والذي قال : " عليك أن تحب قريبك كنفسك ، لأنك أنت قريبك ، والوهم هو الذي يجعلك تعتقد أن قريبك هو شيء آخر غير ذاتك." فجريمة القتل في القصة وقعت على القاتل والمقتول معا بحيث لم نعد نفرق بين القاتل والمقتول ، فهما واحد، وهنا لعبة القص المخاتل والذي يسعى إلى توريط المتلقي في تفكيك الأحاجي للوصول إلى رموز مبطنة عليا .

عند التفحص في قصة " لقاء " الطويلة نسبيا ؛ تشجيك هذه المناخات العجيبة من رائحة البحر، الحرب ، الزوارق الملعونة ، المستنقعات والغثيان ، الجوع حد مضغ التبغ التالف ومص الكعك المنتفخ كالإسفنج ، وهي فضاءات من الواقعية القذرة التي كثيرا ما نشتمها إذ نقرأ روايات أمريكا اللاتينية، والتي يتداخل فيها الوعي باللاوعي والواقع بالحلم . القصة تحفر في التاريخ أحيانا ، وتحيل عن وعي مشبوب بالغمز إلى بعض من رموز الثورة الكوبية أمثال فيدل كاسترو

، تشي جيفارا الثائر الكوني ، راؤول كاسترو، ولعل الغمز بسبب موقف لخوليو انتقد فيه سياسة كاسترو على إثر اعتقال صديقه الشاعر "باديبا" ذات خريف.

" أنتِ استلقيتِ إلى جانبكَ" قصة تمثل مغامرة أسلوبية ، وبما أن العنوان هو ثريا النص فهو استفزازي لئيم ، وملغم بالتمازج بين المخاطبين (الذكر والأنثى) وكل مداميك البناء في القصة على هذا النحو من السرد التخاطبي المخاتل، والذي يفتح نوافذ ذهنية عليا ؛ لكشف المستور والعبث في حقل الدلالات الواسع .

يعالج خوليو في " أسقطُ وأنهضُ" ثيمة الانتكاس في حياة البشر، بحفر أبستمولوجي جاء على شكل شيفرات تخاطبية موجهة إلى عمة مجهولة ،تأكل البسكويت في شارع غامض فكأنما هي رسالة تفيض لوعة، متشائلة، تعكس تأزما في ذات مشروخة تصر على النهوض من قاع الخيبات .

في القصص الأخرى أجواء وفضاءات المشافي ، السعال ، الموت ، إضافة إلى مشاهد من المناجاة الرقيقة إلى " باكو" البعيد والذي يمثل الذكريات والحلم ، بالرغم من

" الجولة الاخيرة" قصص تعكس مناخات أمريكا اللاتينية بالتزاوج أحيانا مع مناخات أوروبية ، هي خيول مجنونة تحت المطر، تعالج بهمس كثيرا من الانكسارات الداخلية وهي تتوغل عميقا في سرائرالشخوص المتعبة

أن اللوحة هناك تمثل غليونا يحتل قلبها ، في أسفل الصورة مكتوب :" هذا ليس غليونا إلى " باكو" الذي كان يحب قصصي ."

" الجولة الاخيرة " قصص تعكس مناخات أمريكا اللاتينية بالتزاوج أحيانا مع مناخات أوروبية ، هي خيول مجنونة تحت المطر، تعالج بهمس كثيرا من الانكسارات الداخلية وهي تتوغل عميقا في سرائرالشخوص المتعبة ، تراوغ وهي تحيلنا إلى الصداقات المشوشة والمآزق الصغيرة ، مثل ذلك الرجل في المتن الحكائي الذي ما انفك يحاول أن يخلص نفسه من قميص صوف متواضع ، لبسه ذات نزق، ليلتهمه ذياك القميص ويتحول إلى شرانق وجودية آسرة . اشتغلت القصص على تقنية المفتتح الدلالي المبني على سؤال مبهم مثل :" متى رأيته عاريا آخر مرة ." والاتكاء على السرد السريع ؛ ليمثل لهاث كتابي محموم لتفريغ شحنات النفس؛ فكأنما المقاطع السردية الصغرى كتل نارية من هوس وجنون ، بلا فواصل، أو حتى علامات ترقيم ، هل يعكس هذا أزمة القاص الداخلية، أم ازمة الحياة الخارجية .

في القصص بعد جمالي ساحر، وفنتازي مربك، مثل ثمرة تين ينث منها دود، وأبعاد أخرى سياسية اجتماعية وجودية، و كم تشجيك تلك المناجاة العذبة لأرواح هائمة في ملكوت خفي، وهي في نهاية المطاف قوى مجهولة، يبدو أن لها يدا في تحريك المصائر .

***قاص أردني**

الصورة الأيقونة في فضاء مفتوح

محمد أبوزريق *

الصورة هي الشكل والهيئة والشارة التي تجسد المظهر الخارجي للشيء أو الكائن، والصورة أيضا هي الصيرورة من (صار يصير، ويعني ذلك أنها محكومة بقانون التحول ، ولعل هذا هو ما يجعل صورة مقبولة في زمن، مرفوضة في زمن آخر، فيكون في ذلك ما يدل على تحول الأذواق وتبدل الميول) »1« وهو الأمر ذاته الذي أدى إلى انزياح الصورة على مر الزمن، سواء كان ذلك من ناحية الأسلوب أو الدلالة أو الوظيفة.

الصورة هي أقدم عملية تعامل بها الفكر منذ فجر التاريخ، وتعتبر صلة الوصل بين الفكر والمحيط، فلولاها لما استطعنا تعيين الجسد وتبيانه، وما الحواس وخاصة حاسة البصر إلا وسيط لهذه الصلة، ناقلة الجسد في صورة، ويعاد ترميزها إلى جسد /أجساد في عملية تحويل مستمر، ميزت التفكير بالصورة عن التفكير بالمجرد، وكلا النمطين من التفكير يرفد الثقافة ويصنعها، و(عبر كل الصروح الثقافية الكبرى تبقى حضارة الصورة هي أم الثقافات جميعا، فالصورة في المآل الأخير ليست سوى الواقع، وتشويهها أو تخطيفها لا يعني سوى إلغاء الوجود) »2«.

فالوجه الأبرز للخطاب

> **"الصورة هي أقدم عملية تعامل بها الفكر منذ فجر التاريخ, وتعتبر صلة الوصل بين الفكر والمحيط, فلولاها لما استطعنا تعيين الجسد وتبيانه, وما الحواس وخاصة حاسة البصر إلا وسيط لهذه الصلة"**

المعرفي اليوم يتأسس على الصورة، وأن ما لا صورة له، لا يمكن اعتباره موجوداً، وإن وجود االصورة في رأي مطاع صفدي مقترن بالحقيقة و(أن المرآوية تحتكر ساحة الرؤية)، فالحقيقة تحضر بحضور الصورة، وتغيب بغيابها كخطاب تحت السطح، أو في باب المسكوت عنه، وفي هذا الحضور وغيابه، يتأسس خطاب جدلي جديد، قوامه المحتوى والشكل، الروح والمادة، في عملية تبادل خلاق، فوراء سماكة المنطوق "المرسوم" (يقبع المسكوت عنه الذي لم يجد سبيلا لبلوغ السطح، وذلك بفعل إجراءات الرقابة التي يمارسها الأنا والأنا الأعلى.)،»3« الأمر الذي يتيح للفنان والمشاهد إمكانية القراءة الأخرى، أي قراءة الصورة عبر تعددية منفتحة على العالم والحياة.

ولعل تحولات الصورة التي نتجت عبر النقلات الكبرى في حياة

الإنسان، من إنسان بدائي بلا تاريخ أو مستقبل، إلى إنسان معاصر يتعامل مع الأيقونة الرقمية بامتياز، لعل هذه التحولات تبين مدى القدرة السحرية التي امتلكها الإنسان بفعل الأيقنة، والتي تؤرخ لنقلاته الوجودية، وتعتبر أساس تقدمه المضطرد، فقد اكتشف الإنسان الكتابة التي كانت صورية في البداية ثم تحولت شيئاً فشيئاً إلى حروفية وأصبح التجريدي مكان الواقعي وبديلا عنه، بل إن هذا التجريد قد تجاوز الواقع وعبر عما لا يستطيع الواقع نفسه التعبير عنه، فالصورة الأيقونة ما هي إلا اختزال وتقنين للوجود المادي وتعميم له، لأنها ببساطة تتعدى الوظيفة التي وجدت من أجلها.

والسيمياء هي العلامة أو الإشارة التي ينتجها كائن يمارس التواصل والتفاعل مع الكون والوجود، وهي نوع من إبداع إشارات وعلامات هدفها الآخر، على كافة الصعد الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وهي بالتالي فعل ثقافي اجتماعي له أدوار تفاعلية، وهي أيضا نظام من العلامات والرموز، تؤسس لعلاقة الفرد بالجماعة، ضمن إطار ثقافي ينظم سلوك الفرد، ويحدد الطريقة التي يستوعب بها العالم من حوله، وباعتبار أن هذه العلاقة اجتماعية، فإن نظام العلامات والرموز يختلف من مجتمع إلى آخر، فالأيقونة المقدسة عند المسيحيين، هي غيرها عند المسلمين، والبحر لدى أهل السواحل، هو غيره لدى أهل الجبال والمناطق الداخلية، وعليه فمن الممكن قراءة العلامة السيميائية في مجتمع بشكل مخالف لمجتمع آخر.

> "الإنسان كائن رمزي بامتياز يحول الإشارة والعلامة إلى لغة ورمز،"

الإنسان كائن رمزي بامتياز يحول الإشارة والعلامة إلى لغة ورمز، بمعنى أن الإشارة لديه يمكن أن تتحول من لغة تؤشر على شيء محدد إلى رمز يمثل أشياء أخرى خارج السياق الذي استعمل فيه وهو بهذا يحقق انفصاله المباشر عن المحيط ليتجاوزه إلى أقانيم تخص عوالم الفكر والأسطورة والميثولوجيا، ذلك أن الإنسان قد حاول منذ القدم دمج ما هو واقعي بما هو رمزي ابتداء من العدد المجرد وترميزه وصولاً إلى الشكل وما يحيل إليه من مضامين، وهذا واضح في الحضارات الزراعية الكبرى وفي المدارس الفلسفية القديمة والحديثة، فلكل عدد مضمون رمزي يكافؤه، ولكل شكل معنى يستدعيه، فالرقم واحد يمثل المطلق، أما إثنان فيمثل الاتحاد والتزاوج، أما ثلاثة فيمثل التوسط، وأربعة تمثل الصلابة والعدل، أما خمسة فتمثل الحواس، والستة تمثل الكمال، وسبعة تمثل النقاء، وثمانية تمثل القوة والسمو، أما تسعة فله قوة سحرية، وكذلك هناك مضامين رمزية تكافئ الأشكال الهندسية، فالخط يمثل الواحد، والخطين يمثلان الزوج، أما المثلث فيمثل الثالوث المقدس/ أما المربع فيمثل القوة والثبات»4«، بل إن هذه المعاني الرمزية التي تتصل بالأشكال الهندسية تتخذ معان مركبة، إذ يحيل المثلث إلى الجبل، ولكنه يتخذ صفة الذكورة، وربما يتحول إلى معنى فلسفي له علاقة بالمقدس، أما المربع فيرمز للبيت والسجن والإطار، وربما يتماهى مع المعبد والبيت العتيق، أما الدائرة فتتخذ شكل الحركة والدوران، وتتماهى مع الرغيف والعجلة والشمس، وتحيل إلى المطلق.

إن هذا التداخل بين الواقعي والرمزي، هو الذي أتاح للإنسان أن يطور أسلوب تفكيره وتواصله مع الآخر، بما يحقق آليات التفاهم، كما

أنه ظل مسيطرا على نظريات العلم، ابتداء من نظرية العناصر الأربعة، " الماء والتراب والهواء والنار" المكونة للكون، وصولا إلى ليوناردو دافنشي الذي اعتمد نظرية النسبة والتناسب في كل شيء، ابتداءا من شكل الإنسان، إلى شكل الكون ثم نسبية أينشتاين التي تعتمد الزمن كبعد رابع وصولاً إلى الرقمية.

من المفيد الحديث عن العين باعتبارها أداة استقبال، وربما إرسال للصور الأيقونية، فهي (ترنو وتحدج وتحدق وتحملق وترى وتنظر وفي كل حالة من هذه الحالات تنحاز إلى معنى بعينه، معنى يحتوي على فعل البصر، ولكنه ينزاح عنه ليضيف تنويعا دلالياً جديداً، بل إن العين قامت بأكثر من ذلك.....فتحولت إلى أداة حاملة للقسوة والحنان والوعد والتهديد والإغراء..الخ)،»5« وهي بهذا لا تقوم بوظيفتها البيولوجية فقط، وإنما تتعدى ذلك لترسل رسائل بالغة التنوع والتعقيد، في نوع من سريان الروح وإضفائها على الكائنات والوجود.

فن الأيقونة يتم على خلفية من نور، لذلك ليس هناك من بعد ثالث، فالفن البيزنطي والفن الإسلامي يفتقر إلى هذا البعد، أما فن عصر النهضة فهو فن المنظور، الذي يتم على خلفية مكانية وفضائية، لكن الفنون الحديثة هي فنون رقمية، تتم على خلفية مجزأة أو خلفية زمانية، ومهمة الفنان اليوم هو كيف يتعامل مع هذا التاريخ الطويل للصورة في خلفياته المختلفة، وكيف يوحد هذه الحدود الثلاثة: النور =المطلق/ العمق = المكان /الرقم = الزمان.

ولقد أدى اكتشاف الفن الحديث، إلى نتائج عديدة أهمها: عدم التطابق في قراءة العمل الفني ما بين الفنان والمشاهد، وما بين المشاهدين أنفسهم، كما أدى إلى(تأكيد الطبيعة المزدوجة والمركبة للعلامة البصرية، بل وأصبحت العلامة البصرية لا تتلون فقط بالمستوى الجمالي، وإنما تتعدى ذلك لتكتسب وتشير إلى ظواهر سياسية واجتماعية وثقافية، وأنها أي العلامة، تترابط مع نسق البنية للعلامات المشكلة للمشهد البصري، أكثر من ترابطها مع الواقع الذي تشير إليه، مما يؤدي إلى قدرة توليدية بها ولها)،»6« وليصبح العمل الفني حيا قادرا على التطور من تلقاء ذاته، متفاعلا مع مجمل الظروف التاريخية والمحيطية للإنسان، وليصبح المشهد ذاتا عاقلة، تحاور وتداور، وليبقى المغزى النهائي مبهما وعصيا على قراءة نهائية، لا يطالها الباطل.فالعلامة تمثل الشيء المرسوم أو الأساس، ولكنها حين تصبح علامة لهذا الشيء، تتحول إلى كيان مستقل عن الشيء الأساس وتمثل الجوهر، وفي تطور ثالث تتحول إلى فكرة يمكن تداولها مع الآخرين، وهكذا فإن هذه التحولات تجعل العلامة كياناً اتصالياً واجتماعياً، لكنها تظل في الوقت ذاته مكتفية بذاتها.

هكذا تأخذ الصورة موقع الصدارة اليوم، من حيث هي أبلغ خطاب لقول الحقيقة، أو الحقيقة المفبركة في عصر الفضاء الرقمي السيال، ف(اللون المتميز للمرحلة التاريخية والحضارية الراهنة هو الرمادي،إنه زمن الصورة والمرآة، زمن الشك والفوضى والتداخل، بدل شفافية المشروع العقلاني) »7« أو لنقل كما يرى مطاع صفدي أن الحقيقة هوما له صورة، أما ما ليس له صورة فلا وجود له، فالصورة الأيقونة تتحول من سيرورة ومعنى، إلى سيرورة ومعنى آخر، فالمعنى ليس واحداً، لأنه سيكون حصيلة تأليف وبنية تتغير بتغير العناصر والظروف، وهو بهذا يعتبر واقعة ثقافية تتلازم مع الهنا والآن، وتؤشر على انزياح مستمر نحو معان جديدة ومركبة وغير متوقعة، لكنها محكومة

أولا وأخيرا إلى أنساق من العلاقات والبنى التي لا يمكن فهمها إلا من خلالها.

ولأن الرسم يتم بشكل مباشر ما بين الفكر والمادة، وما بين العقل والحواس، وما بين الذات والواقع، فإن الصورة المتحصلة عن الرسم تختلف عن الصورة الفوتوغرافية، إذ (ثمة فرق بين الرسم والصورة الفوتوغرافية، فاللوحة الفنية تعمد إلى استعمال اللون استعمالا تتجلى فيه آثار الروح، بينما تبدو الصورة الفوتوغرافية خاضعة خضوعا كليا للآلية التقنية)،»8« أما الرسم بالكمبيوتر فيضع الفنان (أمام ملايين الاختيارات، بالنسبة للشكل وموضعه في الفراغ، وتحيلنا هذه الطاقة إلى تأويلات مهولة في تغيرات الأشكال ونظامها الحركي والثابت، وهذا الكلام ينطبق على الاشتقاقات اللونية وحساسية السطوح، ةولكن هذه الإمكانات استطاعت أن تحد من خيال المبدع، وتحد من الإحساس الخلاق في العمل اليدوي)،»9« ومع ذلك فهناك ارتباط عضوي وديالكتيكي بين المرئي واللامرئي، في الصور السينمائية والتلفزيونية، والرسوم المتحركة والرسوم المتتابعة، والإعلانات وشارات المرور، والتصوير الضوئي والصور الثقافية والغرافيكية، وخاصة عندما يتم ذلك في جو اجتماعي وثقافي متكامل، حيث تأخذ الصورة أبعادها في المرئي واللامرئي.

المرئي هو مايرى بالعين المجردة، ويمكن لكل مشاهد إبصاره، بغض النظر عن ثقافته ومعايشته الاجتماعية والثقافية، ولكن هناك (حدود للمرئي، لذا نستعين أحيانا بالمكبر والمجهر لرؤية الأليكترون، كما يستعين المصور الفوتوغرافي والسينمائي بالكاميرات ذات العدسات المقربة والمبعدة، فليس كل ماهو مرئي نراه، وليس كل لا مرئي لا نراه)،»10« فهناك أشياء كثيره في هذا الكون المرئي لانراها بالعين المجردة، وهناك معان ومضامين لامرئية قد يراها البعض، وقد تغيب رؤيتها عن آخرين، فالعلاقة الجدلية بين المرئي واللامرئي(تحيلنا إلى العلاقة بين الشكل والمضمون، بين الصورة والمدلول أو بين الكتابة والصورة، فالأشكال الكتابية كانت في البدء صورا تحمل السمات الأساسية للشيء المعبر عنه، وتتحول إلى إشارات أو علامات لها قيمها الدالة ومعانيها...،داخل أطرها الوظيفية الاتصالية التعبيرية).»11«. بل إن قدرة الإنسان على تلغيز الصورة، من خلال الاختزال والتشويش واللعب في الاحتمالات يعطيها أبعادا غير متوقعة، فقيمة الصورة السسيميائية في فجواتها وثغراتها وبياضها، إذ (أنها لكي تصبح علامة رمزية متعددة المعاني، ينبغي أن تتشبع بشعرية الغياب، عكس الصورة الفوتوغرافية التي يصفها دولوز بالسلبية، محكومة بفلسفة الحضور، والإخلاص لخطاب الحقيقة والتوحد مع الواقع)»12«.

وعليه فإن النص البصري الفوتوغرافي الطبيعي، رغم أنه محكوم بفلسفة الحضور، إلا أنه لايقاوم التشويش، لكن النص البصري الفني هو الذي يستطيع تحويل التشويش إلى معلومة، لأنه يظل محكوما لمبدأ التعدد الدلالي المتشبع بشعرية الغياب، الذي يسمح للمعاني بنسج علاقات دلالية مختلفة، النص الطبيعي شفاف اصطلاحي واعتباطي، ويظل لصيقا بموضوعه، أما النص الفني فهو مخادع وبعيد عن المباشرة، لكنه أيقوني ورمزي، يعبر عن المحتوى بعلاقات قريبة وبعيدة ومتعددة، أو هي علاقات دلالية، تتكون عبر نظم مختلفة ومتنوعة تبعا للهنا والآن، متخطية بذلك نظام التحويل الرياضي، وكذلك اللغوي، بحثا عن نظم تحويل متمذجة ثانوية، تتخطى علاقات التكافؤ والتقريب

بين العناصر وصولا إلى التشفير.

لقد بلغ تأثير الصورة شأوا كبيرا بفعل التطور المعلوماتي والتقني الفائق، ولم تكتف هذه الصورة بالمستوى البصري، وإنما استعانت بكل المؤثرات الصوتية والضوئية، والتركيز على كافة الحواس من لمس وشم وصوت، بل إن اعتماد الحداثة على القدرة المتزايدة للعلامات البصرية قد شكل نوعا من المجال الجغرافي والمعنوي للعلامة ذاتها من حيث قدرتها على شمول معاني متعددةوأكتساب مجالات لم تكن في الحسبان وأصبحت أيقونة لها حياتها الخاصة والفاعلة في الزمان والمكان والتي لا يمكن بدونها تأسيس مجتمع المعرفة الموسوم بالفن والفكر والصورة هي أساس الأيقنة، وأداة الاتصال في الوقت ذاته.

إن تجليات الصورة قد تطورت من المرئي إلى اللامرئي، عبر مراحل مختلفة من التطور الفني والتقني، فقد انتقلت من المجال الجمالي الصرف، في عصر الرسامين الكلاسيكيين، إلى ثقافة الصورة في العصر الحديث، متضمنا ذلك عصر صناعة الصورة وتعليبها تقنيا، إلى الصورة الرقمية في عصر العولمة والفضاء المفتوح، وأخيرا ثقافة ما بعد الصورة في فنون ما بعد الحداثة.

هكذا يتم الانتقال في الأيقونة من الغياب إلى الحضور، مرورا باللوحة المنظورية التي تتكب للمقدس وتغيبه، مكتفية بحضورها المادي المكاني، مبعدة المقدس، ومرورا بالتجريد كعودة مواربة للمقدس فالتجريد الزخرفي الإسلامي (يطمح إلى الشكل الصافي في نية الابتعاد عن الدنيوي والاقتراب من الصفاء والاختصار الهندسيين) «13»وصولا إلى الصورة الرقمية، التي تمثل الفعل المستمر الحضور في حركتها الزمانية، مخرجة الصورة من التحنيطي والآني إلى الحياة، مرتفعة بها إلى المقدس، وهو انزياح غير قابل للإمساك أو المعاينة، وهو تأشير على أن أدواتنا المعرفية، التي لا يمكنها تجسيد هذا الانتقال من المغيوب إلى المؤنسن، إلا عبر التجريد، فبقدر ما تنحاز أدواتنا للتجريد، بقدر ما تزداد قدرتنا على التفسير والتمعين، وكأنما الصورة لا تتأسس إلا على هذا الغياب، من المشهد إلى الصورة إلى الرقم، وستظل الرياضيات قادرة على تفسير اللامرئي وهي (العلم الذي يقرأ اللامتناهي بحرفية المتناهي) «14»وهكذا تتحول الصورة الرقمية عبر الميديا مقدسا بلباس جديد قادر على تمثيل اللامتناهي عبر المتناهي.

لقد وفرت الحداثة التداخل الحميم بين الصورة وما ورائها، إذ (تنتقل ثنائية المرئي واللامرئي، من مستوى المعرفة إلى مستوى الفهم والمخاطبة، أي تتحول إلى نص بصري يرتقي إلى مستوى الدعاية والتأثير الأيدلوجي والاجتماعي، ومن ثم الخيالي والأسطوري) ،«15» وما الصور الرقمية إلا تأكيد على هذه القدرة الفائقة، على تحفيز الذهن واستدعاء اللامرئي، مما أتاح للفنان استعمال ذائقته الجمالية واحتياطياته الفكرية والذهنية، في صنع رسالته الرقمية دون عناء أو بحث في التقنيات.

يتداخل المرئي واللامرئي في بقع الحبر، وفي تداخل الأشكال القوية والضعيفة، وفي التكوينات العشوائية للخطوط والألوان، وفي حطام الأشكال، وفي تحولات الكائن لكيان آخر مؤتلف أو مغاير، وكان هذا التداخل مصدرا مهما للمعرفة، منذ الحيوات المركبة في الحضارات الزراعية الكبرى، أو في خيالات الفنانين وتصوراتهم للكائنات الجهنمية والسحرية، وصولا إلى تداخل الميديا في تجلياتها المابعد حداثية، أو في تجلياتها الرقمية.

إن تحولات الصورة وصولا الى الصورة الرقمية، قد جاءت (لتزيح ثقافتنا أولا، ولتعيد إنتاج وعينا تمهيدا لاستبداله بوعي آخرمعلب... ثانيا، ومن خلال هذه العملية ثالثا، تنشر رؤيتها بما أسميه القسر المقبول ذ بآليات تضليل يصعب مقاومتها)»16« وذلك من خلال تمرير اللامرئي بواسطة المرئي، عبر وسائل تقنية بالغة الدقة والتعقيد، وصولا إلى لاوعي المشاهد والسيطرة عليه.

ويبدو أن السياسة تتصدر لغة الفن، سواء أردنا ذلك أم لم نرد، وسواء تحدثنا عن فن صاف أو بريء، أو تحدثنا عن فن ملتزم، فخلف هذا التنظير تكمن سياسة ما، لها مرجعية أيديولوجية تتنصر لتغييب الفن أو لحضوره.

بهذا يكون النص التصويري قد مر عبر مراحل ثلاثة هي المشهد، الصورة، المرآة...أو الأيقونة، الرسم المنظوري، الصورة الرقمية، فإذا كانت الصورة تجسيد للمشهد، فإن المرآة تجسيد للصورة، أو بمعنى آخر، فإن الصورة المنظورية تنقل المشهد الأيقوني من حالة المقدس النوراني، إلى عالم الدنس الأرضي، وكذلك تفعل الصورة الرقمية، التي تنقل الصورة المنظورية الأرضية، إلى فعل زماني متحرك، ناقلة إياه من عالمه المحنط إلى حياة متحركة فاعلة، تتيح لها منازعة المقدس، من حيث قدرتها على الفعل والتغيير.

> **ويبدو أن السياسة تتصدر لغة الفن, سواء أردنا ذلك أم لم نرد, وسواء تحدثنا عن فن صاف أو بريء, أو تحدثنا عن فن ملتزم, فخلف هذا التنظير تكمن سياسة ما, لها مرجعية أيدولوجية تتنتصر لتغييب الفن أو لحضوره**

إن هذا الانتقال الحاسم للصورة الرقمية، والانتقال بها من فعل يسمو نحو المقدس عبر الأيقونة، إلى فعل يمارس على الأرض كإرادة للتغيير، وانتشار هذ الفعل عبر وسائل اتصال وإعلام كوكبي حديث، هذا الانتقال قد أدى إلى تغييب وإخفاء المرسل / الفنان، وتعظيم الوسيلة الإعلامية/ العمل الفني، بينما حجمت المستقبل / المشاهد، وقد أدى ذلك إلى خطورة سلاح الصورة، والذي تفوق على كل الأسلحة الأخرى.

إن عصر الصورة الرقمية أو عصر الميديا قد أحدث ثورة في مجال الرؤية البصرية وأصبح النص البصري يشتمل على كل الفنون المرئية والأدبية كالسينما والفيديو والمسرح والشعر والدراما وقد أزيلت الفواصل ما بين هذه الفنون سواء في الصوت أو الصورة أو القراءة،كما انتهى الحد الفاصل بين الفنون التطبيقية والجميلة، وقد هيأ لها التطور التكنولوجي وثورة الاتصال، سبل الانتشار السريع وحولها من ثقافة النخبة إلى ثقافة الاستهلاك، ونقلها من المركز إلى الأطراف، لتكتسب ميادين شاسعة وانتشارا سريعا عزز من هيمنتها وقدرتها على صياغة العقل والوجدان، ونقلها نهائيا من المقدس إلى الدنيوي.

وبهذا الانتقال نحو الصورة الرقمية فإن عملية البحث عن المعرفة قد تبدلت ففي (الماضي كان المتلقي يذهب إلى الصورة.... بيد أن الأمر في الوقت الحاضر قد اختلف كثيرا حيث تأتي الصورة إليه دون أن يستطيع مقاومة حضورها) »17«الأمر الذي تأسس عليه صياغة علاقة جديدة بين المتلقي والصورة عنوانها ترويض المتلقي وإخضاعه لمنطق الصورة بغض النظر عن ماهية ونوع تعبيرها عن الحقيقة

سلبا أو إيجابا، ونشأ عن ذلك علم إعلامي جديد يقوم على آليات صناعة الصورة وانزياحها من التعبير عن الحقيقة إلى التعبير المخادع والخائن لها وفن فبركة الصورة وصولا إلى هذا الهدف، بعد أن حملت الصورة خطابا سياسيا وثقافيا مضللا وسعت إلى إيجاد وعي بديل ومعلب .

وهكذا مرت الصورة عبر تنقلاتها من المقدس إلى الدنيوي بمراحل مختلفة ضمن تفاعلها مع المتلقي فمن الإيمان بالصورة في العصور القديمة إلى التفاعل الثقافي معها في صور عصر النهضة، إلى التشكك في حقيقتها في الصور الرقمية،وهكذا فإن الصورة الرقمية تعمل على زحزحة ثوابتنا المعرفية تمهيدا لإنتاج وعي جديد معلب يرتكز على آليات تضليل تستجدي الغرائز وتستحوذ على العقول وتمرر ما هو مضمر على حساب الحقيقة المرئية.

كانت الأيقونة تستحضر الروح والمطلق، وكانت تخلع على نفسها هالة المقدس، بينما الأيقونة الإعلامية اليوم لا تستحضر أي شيء من ذلك، كما أنها لا تشخص ولا تتنبأ، وإنما تصنع الأحداث والرهانات وتقولب الوقائع، إلى درجة أنه قبل وقوع المشكل أو انفجار الوضع، يتم إيجاد السيناريوهات المختلفة وتهيأة الأطراف المحتملة للحل، مستفيدة من تحول الكوكب إلى قرية صغيرة،عبر أدوات العولمة المتطورة من فضاءات وأدوات اتصال معلوماتي فائق الدقة، وقد حدث هذا عبر تحولات الصورة/ المشهد/المرآة. فإذا كانت الصورة تجريدا للمشهد، فإن المرآوية تجريد للصورة، وهذه التحولات محكومة أصلا لعملية الاتصال المعلوماتي المرآوي، الذي يفترض وجود مادة إعلامية كخطاب، تحتاج إلى مرسل وواسطة إرسال ومرسل إليه، هذه العملية التي تحجب المرسل، وتقولب المستقبل، وتعظم الوسيلة، الأمر الذي يدمر مجتمع الصورة القائم على حدوده الثلاث.

إن تراث البشرية وثقافتها معرضين اليوم لعملية تصنيع مشهدي منمذج، قوامه الإغراء والإغواء، مستقطبا أذواق وحواس الأجيال الجديدة، وفق نماذج قياسية مفبركة مع الموضة الكونية، منتقلة بالثقافة العميقة إلى الثقافة السطحية والآنية، وهي بهذا المعنى أو ذاك إنما تضيق الحدود على الفن، وتسلب منه أهم خصائصه، متحركة به من العميق إلى السطحي.

تقوم المرآوية على إقصاء الصورة، فأشباه الأشياء تقوم مكان أصولها، وتفقد محتواها ورمزيتها وإسمها، بل إن وظيفة المرآوية هي أن (تبطل حتى ضرورة التبرير والإقناع، وحتى الخداع بكل فنونه الثقافوية والتقنية،"..." يقوم تخصص المرآوية على هذا التطور، قمع استراتيجية التسمية. لايعني ذلك عزل الأشياء عن أسمائها، ولكن تفريغ كل من الاسم والمسمى من الدلالة"...." والمحسوسات لا تتحول إلى مدركات)،»18« فأبرز ما يمكن الوصول إليه هنا ليس نهاية الفن فحسب، وإنما رفض الصورة لأي دلالة ممكنة،عبر مشهديتها المصعقة المنزوعة الظلال.

هذا عصر سلطات المعرفة، بقنوات محلية وفضائية، الكاميرات تدير الكون عبر صور هدفها الحقيقة المصنوعة بالحديد والنار، مجبولة بدم الأبرياء من عالم ثالث، وبمشهدية تدعي الحياد، وتسلط الضوء على المشهد من جميع الجهات، بحيث تنزع منه الظلال، إضاءة قصوى إلى درجة التصعيق والتبديد، في اللحظة التي يعلن فيها عن الظاهرة، فحين يعمم العنف على هذا النحو، يفرض ملامحه وشرعيته الخاصة، كنهاية لكل شرعية أخرى ومنها شرعية الفن.

هوامش

1 -محمود الصفار /الصورة في ممارسات الآمدي /مجلة الفكر العربي المعاصر /ص106/عدد 98-99/باريس 1992.

2 -مطاع صفدي /الفكر العربي المعاصر /ع89،88/ص7/مركز الإنماء القومي /بيروت،باريس.

3 -محسن التومي /اللغة مفارقاتها....../ كتابات معاصرة /ص27/عدد32/كانون 1 كانون 2/1997/بيروت.

4 -د. محمد مفتاح /عالم الفكر /المجلد 35/عدد 3/صفحة 154-155.

5 -د.سعيد بنكراد /عالم الفكر /عدد 3مجلد 55/2007/صفحة 9/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب /الكويت

6 -راجع دراسة فراتشيك دياك "البنيوية في المسرح "/ترجمة سامي عبد الحميد /مجلة الثقافة الأجنبية /ع 3 / 4 ذ 1991/دار الشؤون الثقافية العامة /بغداد.

7 -محسن التومي /اللغة مفارقاتها../كتابات معاصرة /ع32/ص31/ كانون،1كانون2/1998/بيروت.

8 -د. أحمد يوسف /كتابات معاصرة /ص 16/ع 32/.

9 -محمد العامري /الملتقى الثاني للنحاتين العرب/ من 32-24تموز 1998/مهرجان جرش السابع عشر للثقافة والفنون / الأردن.

10- د. عز الين شموط /ورقة في ملتقى الفنون البصرية في الدوحة / من 24-26آذار 2005.

11- أزد.محمود أمهز/ ورقة في ملتقى الفنون البصرية/ الدوحة من 24-26آذار 2005.

12-د. أحمد يوسف /التحولات السيميائية /مجلة كتابات معاصرة /ع32/كانون،1كانون 2/1998/ ص170/بيروت.

13- شاكر لعيبي /أبواب /عدد 24/ربيع عام 2000/صفحة 142/ بيروت.

14 -مطاع صفدي/ نظرية إبطال الإنسان /مجلة الفكر لعربي لمعاصر /ص6/عدد 122-113/بيروت 2000.

15 -د. عزالين شموط /العلاقة العضوية بين المرئي واللامرئي /ورقة في ملتقى الفنون البصرية /الدوحة 2005.

16 -علي ناصر كنانة /ورقة في ملتقى الفنون البصرية /الدوحة من 24-26آذار 2005.

17 -علي ناصر كنانة /اللامرئي وسياقات التلقي/ندوة تحولات النص البصري/الوحة 24-26 آذار 2005.

18 -مطاع صفدي /الفكر العربي المعاصر /ع99،98/ص19/مركز الإنماء القومي /بيروت،باريس.

الشريط الثقافي

A F K A R

أفكار

إعداد: انتصار عباس

لكل روحه، لليد روها، والعين روحها، وكل عضو فينا روحه الخاصة، والذّواقة، تتفق وتتقاطع مع بعضها لتكمل الروح الواحدة، الجامحة، وإن حدث وفقدنا أحد أجزاءنا، فقدنا بعضاً من روحنا، كذلك الأشياء، فللنص روحه، وللمعاني روحها، فإن جاءت مبتورة، ناقصة، فقدت بعضاً من روحها، وللمشهد مجموعة من الارواح تجتمع لتكتمل الصورة، فإن توافقت روح المشهد وبقية الأرواح، والصورة، والموضوع، واللغة، والتراكيب، جاءت روح عنفوان جحوح، قادرة على الاستقطاب والتفسير، وعلى ولوج عوالم إبداعية توافق المشهد المطل على المشاهد الأخرى، وقدمت نتاجاً يتذوقه الجميع، وينهضه، وإن تخلفت روح عن الأخرى، جاءت الحالة المستدعاة منقوصة، مبتورة، والمشهد مشوهاً، علينا أن نفتح الآفاق لاستدعاء الصور والبحث في بواعث اطلالية المشهد الثقافي، لتطلق جرس الإبداع مدناً، وعواصم ثقافية، لتتلاقى الفنون، وتتزاوج لتقدم بوحاً إبداعياً، جديداً، يقارب المحسوس واللامحسوس، والمادي والروحي، ولتتمثل هذه المشاهد والصور، الواقع الحياتي، في الأنشطة والفعاليات، ومدن الثقافة، العواصم الثقافية، فتوجس فيها عراك الحس الإنساني والحياتي، منها نبض الحراك الثقافي، والمشاهد الإبداعية، والصور والتي منها:

اطلاق فعاليات القدس عاصمة للثقافة العربية لعام 2009

تأكيداً على أهمية القدس ومكانتها الدينية والتاريخية، واستحضاراً لعروبتها التي تأبى الاستسلام لآلية الطمس والتهويد، أقيمت في بيت لحم فعاليات انطلاق القدس عاصمة للثقافة العربية لعام 2009، بمشاركة الوفد الأردني الذي ترأسه وزير الثقافة الدكتور صبري الربيحات، ووزراء الثقافة العرب، حيث دعا وزير الثقافة د. الربيحات خلال لقائه بالوفد الإعلامي إلى التأكيد على الهوية، أي الحفر في الذاكرة وتقديم نشاطات تليق بالمدينة، مشيراً إلى ضرورة نقل الفعاليات إلى الأردنيين كافة، وجعل المادة الاعلامية في نشرة القدس عاصمة الثقافة غالية في يد متلقيها، وأن تصل هذه الفعاليات إلى الجامعات والمدارس. كذلك أشار د. الربيحات إلى أهداف الاحتفالية في حماية التراث الثقافي والديني والإسلامي للمدينة، وترسيخ عروبتها والتصدي لمحاولات طمس عروبتها وتشويه تاريخها وتهجير ابناءها، واظهار الدور الأردني في الحفاظ على هويتها، وابقاء المدينة حية في الضميرين العربي والإسلامي. مؤكداً على احتضان الأردن للعديد من الأنشطة التي تدعمها الوزارة، والتي تقام بهذه المناسبة من مؤتمرات، وملتقيات، وورش عمل، وأمسيات شعرية وفنية، ومهرجانات مسرحية، ومعارض كتب، وصور فوتوغرافية، ومعارض تشكيلية، وأسابيع ثقافية

منها الأسبوع الثقافي الفلسطيني.

عروض مسرحية

رعت المسارح الأردنية العروض المسرحية التي أقيمت بمناسبة إعلان القدس عاصمة للثقافة العربية، والتي جاءت لتؤكد على عروبة القدس، عاصمة الدولة الفلسطينية المستقلة، وعلى الدور الفلسطيني، المسيحي في سبيل رد العدوان عن هذه المقدسات. ففي المركز الثقافي الملكي أقيمت فعاليات العرض التجريبي والذي حمل عنوان «أنا والقدس» والذي جاء ليزيل الأوهام والخرافات والأساطير حول تاريخ مدينة القدس، وليقدم رواية مغايرة على ما يدعيه الكيان الاسرائيلي حول تاريخ فلسطين.

كذلك أقيمت الأمسيات الشعرية، التي شارك فيها كوكبة من الشعراء الأردنيين ومحاضرات وندوات ناقشت المخاطر التي تواجه القدس، وقدمت قراءة في المشهد المقدس 2009.

توقيع كتب

في إطار الاحتفال بتوقيع الكتب التي أصدرتها وزارة الثقافة ضمن سلسلة التفرغ الإبداعي، الذي تصدرته الوزارة قبل عامين، أقيم حفل توقيع رواية «أوراق معبد الكتبا» للروائي هاشم غرايبة، وقد احتضنت المكتبة الوطنية فعاليات هذا الحفل، مما أثرى الحفل وأغدق على الحضور حساً مشبعاً بفيض الذاكرة السياسية والاجتماعية، لما تدل عليه مقتنياتها من حراك تاريخي، ومعرفي، إضافة أن الرواية استبعثت صفحات مضيئة، وتفاصيل حياتية في حضارة الأنباط، وتاريخ البتراء، واشتمل الحفل على كلمة وزير الثقافة الدكتور صبحي اربيحات، حيث عزز بحديثه دور المكتبة الوطنية، ومقتنياتها في تحفيز التظاهرة الثقافية، مشيراً إلى دعم الوزارة للمبدع الأردني، وتحفيزه على تقديم منجزات تثري المكتبة الأردنية، والعربية، مستعرضاً لجملة من المشاريع والبرامج الثقافية التي من شأنها تفعيل وتطوير الثقافة المحلية، كما اشتمل الحفل على كلمة رئيس الكتاب الأردنيين الأديب سعود قبيلات، أشار فيها إلى أسلوبية الغرايبة في سرد التفاصيل التي تجمع بين الإنسان والمكان، فيما أشادت الدكتورة مها العتوم وقدرة الغرايبة على النفاذ في الأجواء التاريخية وحثها لتحاكي شخصيات حقيقية، تجسد الأحاسيس الإنسانية، المحملة بالروعة، والجمال، وبدوره تحدث غرايبة عن حبه في استرجاع ألق الماضي، ومكنوناته النابضة بالحياة في زمن استوطنته الصراعات والحروب.

كما عاينت المكتبة الوطنية حفل توقيع كتاب «الملف الوثائقي لمعارك الكرامة» للدكتور الباحث بكر خازر المجالي، وجاءت كلمة وزير الثقافة الدكتور صبري اربيحات بهذه المناسبة حول الثقافة الوطنية، وتوثيق الأرث التاريخي والتراثي، فيهن نتاج أدبي وثقافي يجسد الهوية الوطنية ويعززها في روح الشباب، ويعمل على ايصالها إلى أجيال المستقبل بكل أمانة واخلاص مستذكراً القدس عاصمة الثقافة العربية لهذا العام، وقد احتفت بها الأمة العربية بهدف الحفاظ على هويتها العربية، وقدسيتها الدينية، والروحية وقيمتها التاريخية.

فيما ألقى الدكتور المجالي كلمة نوه فيها إلى المعلومات الموثقة عن المعركة والتي جاءت من قلب الحدث، وقد اعتمد على الدراسة الميدانية، فيما جاءت مداخلة ضيف الشرف الفريق الركن المتقاعد فاضل علي فهيد، لتأخذ الحضور إلى ساحة الوغى حيث أصيب بجروح بليغة، مستذكراً مواقف وبطولات رفاقه الجنود.

وشهد ديوان آل الكيلاني حفل توقيع كتاب «شعراء آل الكيلاني» للمؤلف يوسف شحده الدقس، الذي قام على اختيار أسر المنطقة من السلط بمناسبة اختيار السلط مدينة الثقافة لعام 2008، وكتب عنها بهدف التعريف بها، ونشر إبداعاتها جمع

أشعار أبناء هذه العائلة، ونشرها في كتاب، واشتمل حفل التوقيع على كلمة وزير الثقافة الدكتور صبري اربيحات وقد أشاد بتاريخ أسرة الكيلاني، مشيراً إلى برنامج وزارة الثقافة، الذي جاء بهدف الاسهام بالنهوض في الفعل الثقافي، وايصاله للناس كافة متمنياً أن تتراكم تجارب المدن الثقافية، فتستفيد المدن من التجارب السابقة، وبدوره شارك الاستاذ محمد خير الكيلاني وقدم كلمة تناولت تاريخ العائلة، فذكر انسابها وتشرفها بالانتساب إلى الرسول »صلى الله عليه وسلم« عن طريق جدهم القطب عبدالقادر الكيلاني، وجاءت كلمة مؤلف الكتاب يوسف الدقس، لتؤكد على أهمية هذا العمل، وقد طالب بإنشاء دار وطنية وصندوق إقراض للمؤلفين.

واحتضن اتيليه القاهرة فعاليات الندوة الاحتفالية برواية »عندما تشيخ الذئاب« للروائي الأردني جمال ناجي، والتي جاءت لتحفر في الواقع الحياتي، والسياسي، بجرأة مصرية الوقائع والأحداث بلغة رشيقة ومكثفة تعطي القارئ، حساً إبداعياً، يغريه في المتابعة وولوج عالم الشخصيات، والأحداث التي أخذت مدينة عمان مكاناً لدورة حياة هذه الأحداث. وتعد الرواية وكما وصفها الناقد الدكتور مدحت الجيار خلال حديثه عن تجربة ناجي، اسهاماً كبيراً في رفد المكتبة العربية بما هو مميز عن الروايات.

حفلات استذكار

تأكيداً على دور التبادل الثقافي الذي تطلعه الأردن بينها والدول الشقيقة والصديقة، أقامت السفارة الرومانية حفلاً استذكارياً، أحيت فيه ذكرى الشاعر الروماني الراحل ميهار ايمينكسو، شارك فيه السفير الروماني، وألقى كلمة شدد فيها على عمق العلاقات الأردنية، والرومانية، وإلى الدور الإبداعي الذي لعبه الشاعر في نشر المعرفة والعلم والثقافة بين ابناء شعبه.

وجاءت كلمة وزير الثقافة الدكتور صبري الربيحات لتؤكد على العلاقات الثقافية الرومانية الأردنية في سبيل التعاون الثقافي والفني بين البلدين الأردن ورومانيا، وإلى المشاركات المستقبلية في جميع المناسبات والمهرجانات ومنها مهرجان الأردن، وقدم الشعراء المشاركون زليخة أبو ريشة، وحكمت النوايسة قصائد استحضرت أرواح الغائبين، وقد رحلوا مخلفين البطولات، وأمجاد تتغنى فيها الأجيال..

معارض

استنطقت المعارض بشقيها الفوتوغرافية والتشكيلية الحس البصري والفني، المتذوق لمشارب الحياة، فأغنت الذاكرة وأنعشتها بالماضي، والحاضر، وقاربتها من الحياة الحاضرة.. المستقطبة للحالات لابشرية المبدعة، والمتذوقة، والمحبة لكل ما هو راقٍ وخلاّق..

فكان من هذه التجسيدات:

معرض صور الهاشميين:

افتح في مقر اتحاد الكتاب الأدباء الأردنيين معرض الهاشميين لصور، والمخطوطات، والصحف والطوابع القديمة، للمؤرخ خالد فريحات، حيث جسد المعرض صوراً وثائقية سجلت مراحل تأسيس الدولة الهاشمية في الأردن منذ مرحلة الملك المؤسس عبدالله الأول، وحتى مرحلة الملك عبدالله الثاني، وضم المعرض ما يقارب ال ـ »500« عنوان، والتي اندرج في طياتها التاريخ الأردني، والسير، والرجالات، والأنساب، والعشائر العربية في الوطن العربي.

× معرض الأرقام تتكلم.. للفنان الاسباني داريو باسو، والذي تم افتتاحه في المتحف الوطني للفنون الجميلة، حيث جاءت الأعمال لتناجي روح الشرق، وتحاكي القيم الشعبية في مصر، بلغة فنية استلهمت الأجواء الرومانية الشفيفة للحضارة العربية، واستوطنت فيها، فكانت اللوحات عالم متداخل من الأرواح.

(الكتاب)

اسم الكتاب: العقل والعقلانية الشاملة

في ضوء إسهامات الفكر العربي الإسلامي

قراءة ونظم واستبصار واستشراف: د. أنور الزعبي

الناشر: وزارة الثقافة 2009



ضمن سلسلة إصدارات التفرغ الإبداعي التي تصدر عن وزارة الثقافة، صدر كتاب العقل والعقلانية الشاملة، قراءة الدكتور أنور الزعبي، جاء الكتاب في 260 صفحة استعرضت إشكالية البحث وأهميته وهدفه، العقل والعقلانية والفكر عموماً، حيث أن الكثير من الباحثين في الفكر العربي الإسلامي عموماً، ومسألة المعرفة والمنهج على وجه الخصوص، مشيراً الكاتب إلى بعض المفاهيم التي لعبت دوراً كبيراً في تشكيل الرؤى المعرفية المرجعية المختلفة التي استرشد فيها المفكرون المسلمون، كلا على حدا، ثم ليناقش بعد ذلك قضايا هامة منها العقل وسؤال الماهية في الفكر القديم العقل وسؤال الماهية في الفكر العربي الإسلامي.

العقل والقلب، تعريفات العقل، المعرفة القلبية، المعرفة الفطرية، في الشك والمعرفة حدساً وذوقاً، المعرفة الاستدلالية: الاستقراء والتجربة، المعرفة الاستدلالية: الاستنباط والقياس، المعرفة قوة المنطقية، العقل وسؤال الماهية في الفكر الحداثي وينتهي بعد ذلك بالنقد والتقويم.

وقد أشار الدارس إلى أن المعرفة الفطرية هي أساس كل معرفة لاحقة، ومنطلق عملية التعقل بأسرها، لا بد من محاولة بيان مفهوم الفطرة، والفهم الشرعي له تحديداً، فهو يفيد فائدة عظمى في إلقاء الضوء على العديد من المسائل الكبرى التي تضمنتها الشريعة والمتعلقة بالوجود، والإنسان والعبادة، والتعقل، وهذا المفهوم أخذ مكانة عالمية في الفكر العربي الإسلامي، القرآن الكريم وقد ذكر الله سبحانه الفطرة «فاطر السموات والأرض» «الانعام 14»، «إني وجهت وجهي للذي فطر السماوات والأرض حنيفاً مسلماً وما أنا من المشركين» «الانعام 79»، وهناك الكثير من الآيات التي ذكرت الفطرة، ومسائل وجودية وإنسانية وشرعية فجميع الموجودات قد فطرت على هيئة تجري على سنتها لا تبديل فيها، فالرجوع إلى الفطرة هو الذي ييسر عمليات الاستدلال وهذا ما ينبغي أن يكون أساس كل توجه اعتقادي ويمكن ملاحظة أربع لحظات في هذا التطور، لحظة ظهور الوجود، ولحظة ظهور الحياة، ولحظة ظهور العقل، ولحظة بدء الهدى والإرشاد وإتمامه، لذلك لا بد من أخذ هذه الفطرة الشمولية العامة بكل اعتبار في إقامة المعرفة، بما فيه الفطرة الإنسانية، ويستشهد الباحث كذلك بالغزالي، وابن تيمية، وآرائهما المتجلية في الفطرة، وقد أشار إلى ماهية القلب في أبواب أخرى من الكتاب، وماهية العقل كل بشكل تفصيلي شامل، وبلغة رشيقة قريبة للقارئ ومحببة، فالمواضيع المتناولة جاذبة، وتستبعث في النفس مكامن المعرفة، لتناولها والتكئ على دراية بها، خاصة وأنها ترتكز على النفس البشرية، ومكنونها، وبواعثها، وحياتها، ضمن منظور إسلامي، فلسفي، ولكم نحن بحاجة لمثل هذه المواضيع الهامة، في ظل العولمة التي قلبت الحس المعرفي، والفطري والإنساني، إلى عالم مادي بحت مجرد، فأسقطت المعارض الحسية

من عوالم الشباب، وحفزهم لـ "اللامحسوس"، فالكتاب يستنهض فينا الحس المعرفي للتذكر والبحث والتسلح بالمعرفة الوجودية النابضة بالحياة، الجامحة والجامعة لكل مفترحات الحياة الحسية والمادية.

اسم الكتاب: قناع الوردة

المؤلف: يوسف عبدالعزيز

الناشر: وزارة الثقافة، سلسلة إصدارات التفرغ الإبداعي

عدد الصفحات: 119 صفحة



ضم الكتاب "31" قصيدة شعرية، جنحت في الآفاق نحو عالم الطفولة، تستدرج الانكسار والهزيمة، والبيت المسلوب وقد سبا قطاع الطرق فرحه، وطفولته، فتراه هذا يراوغ هذا الطفل الذي لم يكبر في دواخله، وإن جاوز الخمسين، ولبست أشواك رأسه البياض، وتمضي في أحلامه اليباس، هذا الطفل الذي ما زال في وطن الحلم الذي غادره صغيراً، وكبر في جنباته حتى شارف الخمسين، وقد انزاحت الصور لتؤطر هذا الفقد، وهذا الحنين للماضي المسكون في أروقة الشاعر، والذي ألبس الوردة الطفولة، إلا أن هذه الورود أغشتها الأقنعة والتحولات، ونامت الطفولة خلف هذا القناع، وكل الأشياء الجميلة فصارت العلاقة عكسية بين القناع والجمال وظهرت بيارق هذا الجمال في ثنايا الآخرين وقد سكنت الأفاعي في المكامن، فظهر الورد المتلبس، وليس الحقيقة، وظل الطفل الساكن في قلب الشاعر بين الصحو والغفوة وقد لبس الشاعر قناع الخمسين لكنه في أعماقه لم يكبر ولم يفارق منزله الدافئ، والبحر المزروع في لجة الصدر، وقد وشت به مخاوفه، فتارة نراه يحاور الطفل الذي لم يكبر فيه، وتارة يراه في يقظته يصارعه الأمكنة ويغلبه يباسه فينسى أنه قد شارف الخمسين ويعود هذا الطفل الممسوس بالعشق للأمكنة، والوطن ويهرب هنا، وهناك والحزن لا يبرئه فينتصر الطفل الساكن في أعماق الشاعر وصدق أكاذيب حسه إلا أنه في أقل من لحظة يفقد هذا الطفل وتبقى أصابع الخمسين تدمي الجسد المسكون بوجع المرايا، وقد وشت في مرآها له باليابس، فكان انزياح الصور الحسية النابضة بالجمال، والتي اعطت المرأة صوراً متعددة، فتحقق الحضور الأنثوي وجسد الجمال الحسي، وطغى هذا الجمال على الأشياء.

واستولى عليها، فتملكتها المرايا، ودفنتها والآخرون في ثناياها فكانت المرايا مقابر هؤلاء، ولم تكن هذه الصورة هي الوحيدة التي صور بها المرأة فتعددت الوجوه، فصور المرأة المهزومة الفاقدة، صدى وجودها الإنساني تارة، وأخرى المرأة المعطاء وقد لاحت في الآفاق صورها، تبعث العشق في مزامير الجسد، فالشاعر هنا لوحته الحياة بكافة أطيافها، فصور نماذج إنسانية تقاطعت بعضها وشكلت مثلثاً حياتياً، كل اختلف عن الآخر فهو الرافض والمتصارع تقطعت هذا العمر، فلم يشعر بانحداره إلا وقد سكنه اليابس، ومع ذلك بقي يستلهم المرايا لتدله على ذاك الطفل الذي فقده على حين غرة، وهو لم يفقده كواقع يعيشه بينه وبينه، أو في أحاسيسه، وفي دواخله، وإنما في شكله الخارجي، وما حوله الذي تبدل مع غياب هذا الطفل، وعلى مرأى الآخرين فعاش عالماً مفشى بالأمتعة وقد استتر فيه وعالمه الداخلي المتلبس بالورد، ولو الأيام تعود للوراء بضع سنين لربما استطاع العمر أن ينزع قناع الورد وقد حاولت روح الشاعر أن تتخفى برشاقة في ظله.

اسم الكتاب: العلامة الراحل روكس بن زائد العزيزي

الناشر: وزارة الثقافة «أوراق الندوة التي أقامتها وزارة الثقافة بتاريخ 7-8/8/2005

سنة النشر: 2009

عدد الصفحات: 389 صفحة



ضمن سلسلة الكتب الثقافية الشهرية التي تصدرها وزارة الثقافة، صدر كتاب روكس بن زائد العزيزي العلامة الراحل، وضم الكتاب دراسات وبحوث لعدد من الدارسين والباحثين الأردنيين والعرب، كذلك اشتمل الكتاب على شهادات إبداعية، وناقش الكتاب محاور هامة في حياة وإبداع العلامة العزيزي ومنها محور البعد الإنساني والانثروبولوجي والتاريخ الاجتماعي، ورصد المحور البعد الانثروبولوجي في أعمال العزيزي، خاصة أعماله المتعلقة بالتراث الميداني، ولد العزيزي عام 1903 في مادبا في بيئة رعوية ريفية وبدأ تعليمه المبكر في المدارس الدينية في مدارس دير اللاتين بمادبا، وقد أتقن لغات عديدة، فقد كان مثقفا واعيا لما حوله، وكان محور اهتمامات العزيزي الثقافة التقليدية الشعبية بقطاعيها المادي والمعنوي، وقد بحث في أبعادها التاريخية، والاجتماعية، والايكولوجية، والنفسية، وقد أشار العزيزي إلى أهمية البعد الانثروبولوجي في مشروعه الموسوعي، وقد تناول فيه دراسة التراث الثقافي، واشتهر العزيزي بالانتماء لوطنه وأمته، واعتداده بالقيم العربية والإنسانية، وكان اجتماعيا بطبعه، ربطته علاقات صداقة مع العديد من الأدباء على امتداد الوطن العربي، وفي المهجر، قامت على المحبة الإنسانية وتبادل الرأي والفكر، والثقافة، وكان لا يدع مناسبة إلا وتحدث فيها عن اولئك الكبار، الذين كانت لهم بصمة تاريخية، أو إنسانية، ودور مميز في حياة الوطن والأمة، وقد برع في الحديث عن هذه الشخصيات، وكانت له زاوية في الرأي بعنوان «مع الخالدين»، انسجاما مع رؤيته في أنهم قدموا في حياتهم ما يستوجب الخلود، ومنهم «مصطفى جواد»، وأحمد باشا تيمور، ونجيب محفوظ، ومحمد الجاسر، ومجلة العربي.

وتعمق العزيزي في أحداث التاريخ وشخصياته، ومواقف هذه الشخصيات، وما أسسته من مبادئ، فكتب عن الخليفة عمر بن الخطاب، وزنوبيا، وأبو جعفر المنصور، وصلاح الدين الأيوبي، وغيرهم ممن أثروا التاريخ العربي،وكرس العديد من مقالاته للحديث عن فلسطين وأهلها، وحقهم الطبيعي في العيش في وطنهم، وحق العودة والقدس، ووجه العزيزي نداءا حارا لأبناء الجزائر، دعاهم فيه لضرب عناصر التخريب بعصا من حديد، وحثهم على المحافظة على السمعة الطيبة للجزائر، بلد المليون شهيد، كذلك كتب مقالة بعنوان «جميلة بوحيرد تبكي»، وقد خص العزيزي المرأة وابداعاتها الأدبية، وطالب باعطائها المكانة اللائقة بها، وأتاحة المجال لإبداعاتها للظهور، وقد نشر مقتطفات من رسائل مي زيادة الموجهة إلى جبران، مشيرا إلى العقبات الجامدة التي كانت تقف عائقا في طريق تعليم المرأة، إلى جانب الكثير من المواضيع الهامة، منها حب الأردن، وقد سمى الشعب الأردني بالأرادنة، كذلك كتب عن الوضع الإقتصادي والتعليمي والأمني الذي كانت عليه البلاد، وقدم تعليقا على كتاب «الحسين ملك يصنع التاريخ» للكاتب محمد حسن الزين، وقد أشاد العزيزي بمنجزات مدحت باشا بصفته من عظماء الأتراك الذين نادوا بالحرية، كذلك تحدث العزيزي عن التطور الذي شهده الأردن في ميدان التعليم، ولم يترك العزيزي بابا إلا وكتب فيه، فكتب في النقد الاجتماعي مستخدما أسلوب النقد الاجتماعي والتربوي.

وقد استرجع قاموس ذكرياته وشغفه بتجارب الناس، بهدف الإسهام في الإصلاح وترقية المجتمع، وذهنية أفراده وسلوكياتهم، هذا إلى جانب عرضه للأحداث الفكرية والثقافية، فناقش المسائل اللغوية، وغاص في المسائل التراثية، وشغف بالحكم والأمثال، وفي أواخر الثلاثينات أنجز المادة الأساسية لكتابة قاموس العادات واللهجات والأوابد الأردنية.